DIE FIGÜRLICHE GRAB-PLASTIK IN WÜRTTEM-BERGISCH-FRANKEN

IM MITTELALTER UND IN DER RENAISSANCE

INAUGURAL-DISSERTATION ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE VORGELEGT DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER VEREINIGTEN FRIEDRICHS-UNIVERSITÄT HALLE-WITTENBERG

VON

KATHARINA KÖPCHEN

AUS BERLIN

HALLE AN DER SAALE 1909

DRUCK VON H. S. HERMANN IN BERLIN

DIE FIGÜRLICHE GRAB-PLASTIK IN WÜRTTEM-BERGISCH-FRANKEN

IM MITTELALTER UND IN DER RENAISSANCE

INAUGURAL-DISSERTATION ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE VORGELEGT DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER VEREINIGTEN FRIEDRICHS-UNIVERSITÄT HALLE-WITTENBERG

VON

KATHARINA KÖPCHEN

AUS BERLIN

ACAD
LAND BAT
BIBL

HALLE AN DER SAALE 1909

DRUCK VON H. S. HERMANN IN BERLIN

REFERENT: PROFESSOR GOLDSCHMIDT

LEBENSLAUF.

Geboren am 12. März 1885 zu Berlin, Tochter des verstorbenen Zimmermeisters Gustav Köpchen, evangelischer Konfession und preußischer Staatsangehörigkeit, besuchte ich die städtische Dorotheen-Mädchenschule in Berlin bis zum Herbst 1900.

Trat dann in die von Fräulein Helene Lange gegründeten Gymnasialkurse für Frauen in Berlin ein und erhielt Ostern 1905 das Zeugnis der Reife nach Ablegung des Abiturientenexamens am Königlichen Luisen-Gymnasium zu Berlin.

Die 4 Jahre meines Studiums verbrachte ich auf den Universitäten Heidelberg, München, Berlin, Halle a. d. S. Ich studierte Kunstgeschichte, Archäologie, Geschichte und Philosophie und hörte die Vorlesungen der Herren Professoren: Thode, Voll, Wölfflin, Goldschmidt; Furtwängler, Kekule von Stradonitz, Robert; Marcks, Delbrück, Tangl, Lenz; Windelband, Riehl, Ebbinghaus.

Allen meinen Lehrern, besonders den Herren Professoren Goldschmidt und Robert, spreche ich hiermit meinen herzlichsten Dank aus.

INHALTSÜBERSICHT.

Seite

EINLEITUNG: Geographische Lage von Württembergisch-Franken, politische und soziale Verhältnisse 7

I. GRABDENKMÄLER VOR DER SPÄTGOTIK

A. Grabsteine von 1300—1450 11

B. Epithaphien von 1350—1450 18

II. SPÄTGOTISCHE GRABDENKMÄLER (1470—1520) 21

A. 1470—1500: Gelegentliche Anlehnung an die Holzschnitzkunst im Aufbau und im Figurlichen. Unterscheidung zwischen schwäbischem und fränkischem Stil 22

a) Grabdenkmäler schwäbischen Stilcharakters (Komburger Schenkensteine) 22

b) Grabdenkmäler fränkischen Stilcharakters (Berlichingensteine in Schöntal a. d. Jagst) 34

B. 1500—1520: Einfluß von Graphik und Malerei im Aufbau und im Figurlichen 46

a) 1500—1510: Grabsteine im Flachrelief, Stehfigur enface 48

b) 1510—1520: Hochrelief und Flachrelief, Steh- und Kniefigur, meist $^3/_4$ Profil 54

III. GRABDENKMÄLER DER ÜBERGANGSZEIT (1520—1550).

Loslösen der Steinplastik vom Einfluß der Schwesternkünste, zugleich Vereinfachung. Starkes Hochrelief und ganz flaches Relief 65

1. Hälfte der Zeit: individualisierende Richtung 66

2. „ „ „ idealisierende Richtung 71

IV. GRABDENKMÄLER DER RENAISSANCE (1550—1600) 74

A. Kniefiguren

a) einfache Form: 1550—1570 78

b) Prachtgräber: 1570—1600 88

B. Standbilder: 1550—1600 97

SCHLUSS: Weiterbildung der alten Grabmalsformen in 17. und 18. Jahrhundert 102

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548112_0054

EINLEITUNG.

Der nördlichste Teil des heutigen Königreichs Württemberg heißt Württembergisch-Franken (W. F.). Er umfaßt in der Hauptsache das Stromgebiet von Kocher und Jagst, ohne deren Oberlauf (von Gaildorf und Crailsheim stromaufwärts), und wird im Norden gegen das fränkische Stufenland durch den Taubergrund, im Süden durch die schwäbischen Waldberge gegen das Thal der Murr und damit gegen das Württembergische Stammland abgeschlossen. Der Neckar bildet im Westen, die Tauber, z. T. auch die Jagst, im Osten ungefähr die Grenze.

Wie der Name besagt, ist es kein einheitliches Gebiet. Im Norden und bis über die Mitte hinaus von Franken, im Süden von Schwaben bewohnt, gehört es politisch erst seit Anfang des 19. Jahrhunderts zum Königreich Württemberg. Früher war das Land unter eine große Zahl von Besitzern aufgeteilt. Ein beträchtlicher Teil, besonders im Norden, unterstand dem Erzbistum Würzburg; das waldige Oberland, die sogenannte Hohenlohesche Ebene, gehört noch jetzt dem Geschlecht der Hohenlohe; und im Westen und Süden bestanden viele kleine reichsunmittelbare Städte und Adelssitze mit ihrem Besitz unabhängig für sich, unter ihnen am bedeutendsten Hall am Kocher.

Diese nationale und politische Zerrissenheit, noch gesteigert durch die verkehrshemmende Zerklüftung des Gebirges, hat für den kulturellen Wohlstand von W. F. ungünstige Folgen gehabt und auch auf die Entwicklung einer einheitlichen lokalen Kunst eine Zeitlang hinderlich gewirkt. Dazu kam noch im 15. und im Anfang des 16. Jahrhunderts die Konkurrenz der durch ihr reges Kunstschaffen

berühmten und tonangebenden Nachbarländer, von denen unser Gebiet im N und S umschlossen wird: Mittelfranken mit Nürnberg und Würzburg, Oberschwaben mit Augsburg und Ulm. Auch Einflüsse von Westen, vom Rhein und Unterfranken, kamen über Heilbronn. Natürlich wandten sich Geistliche, Ritter und Patrizier der Reichsstädte zur Deckung ihres Bedarfs an Kunstwerken — und hier handelt es sich außer um Schnitzaltäre namentlich um Grabsteine —, an diese fremden, schon durch ihren Namen berühmten Werkstätten. Oder die einheimischen Bildhauer gingen zu einem der bekanntesten schwäbischen oder fränkischen Meister in die Lehre und brachten deren Technik und Stil in die Heimat mit zurück. Immerhin gab es auch schon in dieser Zeit tüchtige, einheimische Lokalschulen, die sich trotz fremder Einflüsse ihre Eigenart zu wahren wußten, und eine Tradition im Lande selbst vorbereiteten, auf der dann die Renaissancekünstler mit ihrer originalen Kraft fußen konnten. Denn gerade in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, als die reformierenden Bestrebungen der großen Künstlergenerationen vom Anfang des Jahrhunderts überallhin durchgedrungen waren, die Kunstübung dadurch in allen Gegenden auf ungefähr gleiches Niveau stieg und in die Kunst im ganzen eine gewisse Ausgleichung kam — so daß die oberdeutschen Schulen nicht mehr so streng gesondert wie bisher einander gegenüber standen — da erwuchsen auch in W. F. eine Reihe tüchtiger, einheimischer Künstler, die die Steinplastik lange Zeit hindurch stilistisch und technisch auf einer Höhe erhielten, mit der die früher überlegenen Nachbarländer kaum konkurrieren konnten und nun ihrerseits aus W. F. Meister und Werke übernahmen.

Für die Entwicklung gerade der Steinplastik aber war es von Bedeutung, daß man im eigenen Lande ein ausgezeichnetes Material besaß: den weißen, roten oder gelbgrauen Keupersandstein, aus dem das schwäbische Bergland auf dem rechten Neckarufer bis Heilbronn hin besteht, während das Flußland zwischen Kocher und Jagst und der Taubergrund im Norden den harten, daher weniger brauchbaren Muschelkalk lieferte. Bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts hat man denn auch nur den einheimischen, leicht abzubauenden Keupersandstein verwandt, und trifft man ausnahmsweise ein fremdes Material,

so ist es fast ausschließlich Kalkstein aus den nahen Solnhofer Brüchen. Selbst der Einfluß der Renaissance, der hier sehr spät wirksam wird, ändert in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts daran noch nicht viel. Höchstens verwendet man Alabaster und Marmor zum Schmuck eines Sandsteingrabmals. Erst die Prunkgräber des 17. Jahrhunderts sind dann ganz aus Marmor oder fremdem Gestein.

Daß es nach dem oben Gesagten nicht möglich ist, die Steinplastik und vor allem die Grabplastik in W. F. streng gegen das übrige Schwaben abzugrenzen, liegt auf der Hand. Benachbarte Städte zeigen in ihren Denkmälern ganz ähnliche stilistische Merkmale und müssen deshalb mit in die Betrachtung hineingezogen werden. Inwieweit die Entwicklung der figürlichen Grabmalsplastik in W. F. mit der im übrigen Schwaben übereinstimmt und worin sie sich von beiden unterscheidet, soll eine Betrachtung der Grabdenkmäler im einzelnen lehren.

I. GRABDENKMÄLER VOR DER SPÄTGOTIK.

A. GRABSTEINE 1300—1450. An dem großen Aufschwung, den die deutsche Plastik während des 13. Jahrhunderts im Norden nahm, hat Schwaben, wie fast ganz Süddeutschland, nur geringen Anteil genommen. Erst um die Mitte des 14. Jahrhunderts erhalten die Portale der bedeutendsten schwäbischen Kathedralen — Ulm, Augsburg, Gmünd — ihren plastischen Schmuck; und nun beginnt eine reiche steinbildhauerische Tätigkeit, die zwar vom 2. Drittel des 15. Jahrhunderts ab durch die Holzschnitzerei der großen Altäre in den Hintergrund gedrängt wird, um die Wende zum 16. Jahrhundert dieser aber an Bedeutung wieder gleichkommt, sie überflügelt, um dann im 16. Jahrhundert allein herrschend zu bleiben.

Doch schon einige Menschenalter vor Beginn dieser lebhaften künstlerischen Bewegung muß es tüchtige schwäbische Bildhauer gegeben haben, die sich vor allem in der Grabmalsplastik verdient machten. Davon zeugen einige schöne Denkmäler des 14. Jahrhunderts, vorzüglich in Oberschwaben (Blaubeuren, Bopfingen, Kaisheim, Kirchheim i. Ries., Rottenburg a. N.). Außerdem die Tumba des ersten württembergischen Grafen Ulrich mit dem Daumen und seiner Gattin Agnes in der Stiftskirche zu Stuttgart (nach 1300) mit den würdig und schlicht gelagerten Gestalten, noch ganz im Geist des 13. Jahrhunderts.

Im Norden dagegen finden sich keine so frühen Denkmäler, und die Ritterbildnisse, auf die sich in W. F. die Grabplastik des 14. Jahrhunderts fast ausschließlich beschränkt, unterscheiden sich von den oberschwäbischen gerade durch die Ausführung und plumpe Handhabung des Reliefs. Vielleicht ist auch daran mit das Fehlen

einer großen Steinmetzschule schuld, wie sie sich in Ulm, Augsburg und Reutlingen zum bildnerischen Schmuck der Kathedralen gebildet hatten; obwohl auch in W. F. die im 14. Jahrhundert entstandenen Kirchen einigen tüchtigen statutarischen Schmuck aufzuweisen haben.

Die Form dieser Rittergrabsteine des 14. Jahrhunderts, die Haltung und Kleidung der Figur ist bei allen sehr ähnlich.

Eine allgemeine Charakteristik wird am deutlichsten ergeben, worin sich die spätgotischen Grabsteine — ein Jahrhundert später — an die alte Überlieferung anschließen, wo sie darüber hinausgehen.

Die Steinplatten, vor denen die Figuren stehen, sind rechteckig, ziemlich breit, mit glattem Rand, ohne Nischenvertiefung. Sie bieten also keinerlei architektonische Rahmung, was um so auffälliger ist, als im übrigen gerade das 14. Jahrhundert das Einstellen der Figur in Gehäuse vor allem liebte (Unterfranken und Rheinlande). Der Rand wird zuweilen in der Dicke des Steins nach außen abgeschrägt und trägt dann auf dieser Abschrägung die Inschrift. In den meisten Fällen aber läuft diese, um wenigstens einen zeichnerischen Abschluß nach außen zu geben, um die vier Seiten des Steins herum. Die Buchstaben der lateinischen Inschrift sind Unzialmajuskeln; sie stehen nach innen oder auch nach außen gerichtet. Letzteres deutet darauf hin, daß der Stein ursprünglich gelegen hat, während jetzt alle aufgerichtet und in die Wand eingemauert sind.

Von diesem neutralen Hintergrund hebt sich die Gestalt des ganz gewappneten Ritters in hohem Relief ab. Gerade in der Art dieses Reliefs zeigt sich die primitive Stufe der Darstellungsfähigkeit, die von dem Körper nur zeichnerisch die glatte Vorderansicht wiedergibt und diese in den Stein vertieft. Die Körper wölben sich nicht rund nach dem Reliefgrund zu, sondern erscheinen wie viele aufeinandergelegte Umrißbilder der Gestalt. Ihre geometrische Grundform ist somit ein vierseitiges Prisma statt eines Zylinders [1]).

Ebenso glatt wie der Körper ist auch das Gesicht, ohne jegliche Modellierung. Die Hauptlinien, die unter der dicken Becken-

[1]) Derartige primitive Hochreliefformen finden sich in der ganzen gleichzeitigen Plastik; unsern Grabsteinen am ähnlichsten bei den Ritterfiguren vom Kaufhaus in Mainz, jetzt im dortigen Museum.

haube noch sichtbar bleiben, werden einfach durch Horizontale und Vertikale markiert. Die Gestalt nimmt die ganze Länge des Steines ein, ja überragt sie zuweilen mit dem Helm. Auch in der gespreizten Stellung der Beine und in der Haltung der Arme, soweit sie nicht zum Gebet über die Brust gelegt sind, gibt sich das Bestreben kund, den breiten Reliefgrund möglichst zu decken. Dieses Auseinanderziehen der Extremitäten, besonders der Arme, hat einmal seinen Grund in dem Unvermögen des Bildhauers, die Glieder von der Steinplatte zu lösen, sie womöglich in Verkürzung nach vorne zu stellen; dann aber soll, wie in jeder primitiven Darstellung (besonders auch auf griechisch-archaischen Grabstelen) jedes Stück deutlich für sich gezeigt werden. Das Unterordnen der einzelnen Teile unter einen Gesamteindruck fehlt noch. Wie alle Figuren ohne Unterscheidung zwischen Standbein und Spielbein ganz frontal dastehen und nur zuweilen eine geringe Wendung des Hauptes nach rechts oder links versuchen, so ist auch jedes Glied so gelegt, daß sich auf seiner Breitseite alle Details klar nebeneinander darstellen lassen. Jede Verkürzung oder Überschneidung ist vermieden. Deshalb die gespreizten Beine mit durchgedrückten Knien und den stark nach unten gebogenen Fußspitzen, wodurch die Aufsicht auf die ganze Fläche ermöglicht wird. Auch bei der bisweilen vorkommenden Darstellung der Füße im Profil ist das künstlerische Prinzip dasselbe. Sie zeigt die Füße ganz nach außen gedreht, mit den Hacken aneinander stoßend. Also auch hier die breiteste Seite, nur in Profilstellung.

Nach der Haltung der Arme lassen sich zwei Gruppen unterscheiden, je nachdem die Steine anfänglich gelegen haben oder gleich für aufrechte Stellung bestimmt waren. Auf jenen sind die Ritter im Todesschlaf dargestellt. Das Haupt ruht auf kleinem Kissen oder dem Helm, die Hände liegen gefaltet über der Brust. Die Füße sind gegen ein Tier (Löwe, Hund oder Fabelwesen) gestemmt, das auf der Platte mit Bauch und Füßen aufruht. Die andere Gruppe zeigt den Ritter auf dem Tier oder einer Konsole stehend, streitbar wie er im Leben war. Mit der gesenkten Linken faßt er das lange Schwert an der Parierstange, die Rechte legt er an den Dolch im Gürtel oder hält in ihr (auf den späteren Grabsteinen) die Lanze oder Sturmfahne. — Doch werden beide Gruppen nicht immer säuberlich von-

einander geschieden, und es behält zuweilen ein Ritter, der durch Kissen oder Stellung des Tieres als liegend charakterisiert ist, doch seine kriegerische Haltung bei.

Die Rüstung ist bei allen gleich; es ist die Kettenrüstung des 14. Jahrhunderts, bestehend aus Kettenhemd, dem Capuchon mit Beckenhaube als Haupt- und Halsberge und dem Lendner, der gegen Ausgang des Jahrhunderts reich gezaddelt erscheint und weite geschlitzte Ärmel bekommt, die, in großen Falten herunterhängend, einen stattlichen Eindruck machen und zugleich das Ganze heben. Es gehören ferner dazu die Eisenschienen für Arme und Beine, die Eisenhandschuhe und der Topfhelm über der Beckenhaube. Die Halsbrünne aus einem Stück ist extra über dem Lendner befestigt, aus ihr entwickelt sich die Plattenrüstung des 15. Jahrhunderts. Der breite lederne Hüftgürtel ist mit Rosetten und Agraffen reich verziert. An ihm hängt rechts der Dolch, links das lange Schwert. Der Turnierhelm ist meist auf die linke Schulter geschnallt, der Schild, der noch die Dreiecksform mit Spitze bewahrt, ist ans linke Bein gelehnt oder auf der Hintergrundplatte daneben angebracht.

Auch in der Anordnung des Beiwerks bleibt das Prinzip maßgebend, die Gegenstände möglichst von ihrer Breitseite zu geben, alle einzeln nebeneinander zu stellen und so zugleich die Fläche des Grundes möglichst zu decken [1]). Der ungünstige Eindruck, den die summarische, mehr andeutende als wirklich ausführende Behandlung der Gestalten hervorruft, wurde früher zum großen Teil durch die Bemalung gemildert, die sich jetzt nur noch in einigen Farbresten erkennen läßt. Man findet Rot häufig auf den Steinplatten, dunkles Grau am Maschenhemd, Blau an den Stahlteilen (Halsbrünne und Beinschienen). Das Gesicht ist fleischfarben gehalten, die Haare schwarz oder braun.

Die bedeutendsten derartigen Grabsteine sind:

Ruzzo v. Bächlingen † 1320 Bächlingen — (O. A. Gerabronn),
Albert v. Hohenlohe † 1338 — Schöntal a. Jagst,

[1]) Dieses Prinzip ist gerade entgegengesetzt dem des 13. Jahrhunderts, wo die Seitenkonturen des Körpers möglichst geschlossen ablaufen, die Hände nach vorn genommen sind.

Ulricus de Ahelvingen † 1339 — Ellwangen,
Burkart Sturmfeder † 1365 — Oppenweiler,
Schenk Albrecht v. Limburg † 1374 —Groß-Komburg b. Hall,
Schenk Konrad II v. Limburg † 1376 — Groß-Komburg b. Hall,
Beringer v. Berlichingen † 1377 — Schöntal,
Gottfried v. Berlichingen † 1392 — Schöntal,
Conrad v. Berlichingen † 1398 — Schöntal,
2 Berlichingen-Ritter † ca. 1410 — Schöntal,
Reinhart v. Kirchheim † 1420 — Widdern a. Jagst,
Burkart v. Witstat † 1442 — Untergriesheim.

Eine gewisse Ausnahmestellung in Qualität und Auffassung nimmt der Grabstein des Ritters Beringer v. Berlichingen † 1377 in Schöntal ein. Die Hintergrundsplatte ist schmaler und höher, die Majuskelinschrift sehr sauber in den Rand eingehauen, das Ganze aufs sorgfältigste gearbeitet. Die Figur ist schlanker und zierlicher als die übrigen und hebt sich beweglicher und runder vom Hintergrund ab. Die Haltung wird dadurch belebter, daß mit der starren Frontalstellung gebrochen ist und der Körper eine leise Drehung nach rechts macht, der Kopf und Beine folgen. Obgleich auch hier noch keine Unterscheidung zwischen Stand- und Spielbein vorgenommen ist, kommt durch diese Drehung und eine leichte Knickung der Kniee eine Lebendigkeit in die Extremitäten, die aufs glücklichste mit der des Körpers harmoniert und der ganzen Gestalt den leisen gotischen Rhythmus verleiht, der sie ihren Vorgängern gegenüber wie beseelt erscheinen läßt. Auch ist der Körper als solcher besser durchmodelliert; an Stelle eines plattgedrückten Hochreliefs treten rund herausgearbeitete Formen, die sich deutlich voneinander absetzen. Vor allem wird der Hals unter der Halsberge zum erstenmal in seiner richtigen Form wiedergegeben und seiner Funktion nach deutlich gemacht. Das Gesicht ist gut, wenn auch nicht sehr individuell gebildet: die Augen haben durch richtige Wölbung das Glotzende verloren, die Stirne tritt klar hervor, Mund- und Kinnpartie sind vor allem sorgfältig und fein gebildet. Der erste Versuch, den Arm vom Hintergrund zu lösen, ist damit gemacht, daß die Rechte die Sturmfahne hält und der Unterarm somit im Winkel zum Oberarm steht. (Er war angesetzt und ist jetzt abgebrochen.) Auch die

Rüstung zeigt einen Fortschritt in der Gestaltung des Brustschutzes. Aus der kleinen Platte ist ein großer gewölbter Harnisch geworden, der den Torso bis zur Taille umschließt. Er wird das Maschenhemd bald ganz überflüssig machen. Gerade diese Form des Brustharnischs läßt darauf schließen, daß der Grabstein längere Zeit nach dem Tode des Ritters gearbeitet ist, wohl erst im letzten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts. In Sorgfalt der Ausführung, sowie in der Rüstung und der leise geschwungenen Haltung ähnelt Beringer dem sog. Eberhart v. Weinsberg — in der Dominikanerkirche zu Wimpfen a. Berg (Abbildung bei Schweitzer: Die Grabdenkmäler von Heidelberg bis Heilbronn. Tafel 3). Nur daß dieser noch reicher gekleidet und sein Gesicht individueller gebildet ist.

Von derselben Hand oder aus derselben Werkstatt wie der Wimpfener Stein ist sicher auch der schöne Grabstein des Ritters Reinhart v. Kirchheim † 1420 in Widdern a. Jagst (die alte Bemalung aufgefrischt). Ihm fehlt nur der Aufsatz mit Spitzbogen und Fialen, der dagegen in ganz ähnlicher Weise bei dem jetzt in zwei Stücke zerbrochenen Grabstein des Burkhart v. Witstat in Untergriesheim † 1442 vorkommt. Während Burkharts Figur aber ziemlich derb gearbeitet ist und eine andere Stellung hat, steht Reinhart v. Kirchheim in ganz derselben Haltung und derselben Gewandung wie der Weinsberger Ritter vor der Hintergrundplatte; die Füße etwas ängstlich an die sich senkende Sockelplatte gedrückt, die Rechte in mächtigem Eisenhandschuh herabhängend, die Linke an den Zweihänder gelegt. Der vermehrte Stoff- und Faltenreichtum an den Ärmeln des Widderner Ritters ist ein Beweis für die spätere Entstehungszeit seines Steins. Bei der Nähe der Orte und der isolierten Stellung der Grabsteine den anderen Ritterbildern gegenüber ist der oben angenommene Zusammenhang zwischen ihnen wohl möglich.

Vielleicht schließt sich ihnen auch noch an der schöne Grabstein der Comitissa de Leiningen † 1413 in Neuenstadt a. Linde, der Gattin Engelhards von Weinsberg. Er zeigt die hocherhaben gearbeitete Frauengestalt vor glatter Hintergrundsplatte unter säulengetragenem Baldachin. Zwei Engel halten oben das Haupt des Erlösers. Es ist einer der wenigen Grabsteine mit Frauengestalten dieser Zeit in W. F. Außer dieser existiert nur noch der Grabstein der Truchsessin von

Rosenberg † 1412 in Waldmannshofen (O. A. Mergentheim) und der der Katharina v. Finsterloh † 1408 in Laudenbach (O. A. Mergentheim).

Die nicht zu dem oben erwähnten Kreise gehörigen Rittergrabsteine vom Anfang des 15. Jahrhunderts sind ganz minderwertig; ein Beispiel dafür bieten die Grabsteine Gottfrieds und Conrads von Berlichingen † 1392 und 1398 in Schöntal. Dieses Sinken der Leistungsfähigkeit zu Beginn des 15. Jahrhunderts läßt sich in W. F. sowohl wie im unteren Neckartal konstatieren. Auch Schweitzer kann von Heidelberg bis Heilbronn kein Denkmal von irgendwelchem künstlerischen Wert bis in die 1440er Jahre hinein finden.

Um so bedeutender erscheint das große Grabmal des Abtes Ernfried I. v. Vellberg † 1421 in der Schenkenkapelle auf Groß-Komburg b. Hall[1]. Es ist 2 m hoch, 75 cm breit und besteht aus einem dunkleren Sandstein als sonst in dieser Gegend verwendet wird. Die Form des Steines ist die alte: eine breite rechteckige Platte mit breitem Rand, auf dem die Inschrift (in reiner Minuskel) links oben beginnend und nach innen gerichtet rings um den Rand herumläuft. Aber das Verhältnis zur Figur ist doch anders. Die tiefere Nische, die auf dem Grund durch flache Bänder in ihrer Rechtecksform nochmals markiert ist, und der breite, vorspringende Sockel bilden einen festen Rahmen um sie. Und auch durch die 4 symmetrisch in die Ecken gestellten Wappenschilde (jetzt nach unten rund abschließend) soll das feste architektonische Gefüge hervorgehoben werden. Der Figur selbst ist aber dadurch in Bewegung und Entfaltung des Gewandes kein Zwang angetan. Die hohe, breite Gestalt des Abtes macht einen imposanten Eindruck. Im vollen Ornat steht er da, die Mitra auf dem Haupt, das Pedum in der (jetzt abgebrochenen) Rechten, auf der Linken das Buch. Besonders charakteristisch für den im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts herrschenden „weichen Gewandstil" (Börger: Grabdenkmäler im Maingebiet) ist hier die Alba mit den lang herabfließenden Faltenmassen und den welligen weichen Säumen am Boden, die die Füße ganz bedecken. — Auch der Kopf ist vorzüglich. Ein Gesicht von gleicher Porträttreue ist uns bisher noch nicht begegnet, wenn auch gewisse

[1]) Abbildung Tafel I.

schematische Züge noch nicht ganz überwunden sind, und die schweren Augenlider noch an die vorquellenden Augäpfel des 14. Jahrhunderts erinnern (Börger).

Wollte man dieses große Grabmal eines Geistlichen, wie es in diesem Land der Rittersitze nur noch einmal in gleicher Pracht vorkommt, mit den Bischofsgrabmälern des Maingebiets vergleichen, so stände Abt Ernfried in Haltung und Gewandbehandlung wohl dem Erzbischof Conrad v. Daun † 1434 im Mainzer Dom zeitlich und stilistisch am nächsten, ohne natürlich an dessen vorzügliche Qualität heranzureichen. Auch die Behandlung des Kopfes, die weichen, vollen Formen des Gesichtes und Halses, der frei und breit aus dem nur lose umgelegten Kragen emporwächst, sowie die Art, wie die Mitra nur leicht aufs Haupt drückt, haben mancherlei Ähnlichkeit. Bei beiden ist der vorgestreckte linke Arm zu kurz geraten, das Buch sitzt sonderbar hoch auf der Hand. Der wundervolle Schwung der Falten und der Reichtum des Stoffes findet sich aber bei Ernfried nicht, auch sind die Faltenkämme bei ihm schon stark zermürbt und ausgebrochen.

In der Plastik der Reichsstadt Hall, zu der Groß-Komburg gehört, findet sich sonst zu Anfang des 15. Jahrhunderts kein zweites so hervorragendes Steinbildwerk. Die Hällische Lokalschule, aus der, wie wir sehen werden, später so tüchtige Holz- und Steinskulpturen hervorgehen, bildet sich offenbar erst jetzt, um in der 2. Hälfte des Jahrhunderts ihre Blüte zu erreichen. Vielleicht stammt daher auch das Grabmal des Abtes nicht aus Hall, sondern aus einer der durch die Bischofsgrabmäler so berühmt gewordenen mittel- oder unterfränkischen Bildhauerwerkstätten [1]).

B. EPITHAPHIEN 1350—1450. In der Zeit von 1350—1450 finden sich auf Groß-Komburg nur noch wenige Epithaphien, die einzigen fast, die sich in W. F. aus der Zeit erhalten haben, und auch sie sind unbedeutend und stark abgetreten. Interesse fordern sie nur als Vorläufer der großen Renaissance-Epithaphien des 16. Jahrhunderts, die sich in der Anordnung ganz nach ihnen richten.

[1]) Auch die Gestalt des Mangold von Neuenburg im Würzburger Dom, entstanden um 1380—1400 (Börger: Grabdenkmäler im Maingebiet S. 17, Anmerkung) zeigt Ähnlichkeiten in Stellung und Gewandbehandlung mit Ernfried von Vellberg.

Die beiden auf Groß-Komburg befindlichen Steine, der der Adelheid v. Hohenstein von 1347 und der des Schenken Friedrich v. Limpurg † 1414 und seiner Gattin Elisabeth von Hohenlohe † 1445 zeigen je zwei der Mitte zugewandte knieende Gestalten, die betend das Haupt erheben zu dem Veronikatuch, das ein Engel über ihnen ausgebreitet hält. Bei dem früheren bildet ein krabbenbesetzer Spitzbogen, bei dem späteren ein von schmalen Rundstäben gestützter Eselsrücken die Umrahmung. Der Unterschied zwischen der Gotik des 14. Jahrhunderts und der um 1450 beginnenden Spätgotik wird hier besonders deutlich: die Gruppe der beiden unter dem Veronikatuch knienden Frauen auf dem Grabstein der Adelheid ist durch die schmale Nische in ein hohes Rechteck eingespannt, das ein steil ansteigender Spitzbogen in streng architektonischer Form nach oben abschließt. Auch der Engel mit dem Tuch ist genau in die obere Dreiecksspitze eingepaßt und die strengen, geradlinigen Konturen der in schwere Mäntel gehüllten Frauen lassen sie selbst wie ein Stück Architektur erscheinen. Ganz anders ist's mit dem Stein des Schenken Friedrich v. Limpurg um 1450, der mit seiner Gattin unter dem Veronikatuch kniet. Wie eine flüchtig entworfene Skizze mutet die ganze Komposition an, nicht aus dem Stein entwickelt, sondern diesem nur aufgelegt. Die Rundstäbe, die oben auf schmalem Kapitell starke Fialen und einen reich verzierten Eselsrücken tragen, verlieren sich unten ganz dünn unter den quer in die Ecken gestellten Wappenschilden. Daß sie aber in Wahrheit auch keine strenge Umgrenzung der Bildfläche geben wollen, zeigt die freie Anordnung der beiden Figuren, deren Beine und Gewänder bis in die außen umlaufenden Inschriftzeilen hineinragen. Der Ritter schwebt mit auseinander gespreizten Beinen geradezu in der Luft und scheint erst im Begriff, sich auf die Knie niederzulassen. Der etwas besser als der vorige erhaltene Stein zeigt schließlich auch in der Art des Reliefs, das jetzt flacher und weicher ist, ein Hinneigen zum Malerischen, wie es schon die Komposition im ganzen bekundet hat.

Etwa ein Jahrhundert lang bleibt in W. F. diese Anordnung vergessen, bis sie plötzlich um 1550 wieder auftaucht und nun die beliebteste Art für Ehegattengrabmäler wird. Nur tritt alsdann an die Stelle

des gewöhnlich kleinen heiligen Symbols der größere Kruzifixus als Gegenstand der Verehrung.

Eine 2. Art von Epithaphien, deren Entwicklung wir am besten im Augsburger Domkreuzgang kennen lernen, ist in unserem Gebiet nur durch ein einziges Denkmal vertreten: das Grabmal des Bürgermeisters Bärlin von Heilbronn † 1457, jetzt im Museum zu Heilbronn. In den architektonischen Formen nähert es sich ganz dem Mittelschrein eines Schnitzaltars. In der durch einen reich verschlungenen Astwerk-Baldachin gebildeten Nische oder Schrein thront rechts Maria als Himmelskönigin, das segnende Kind auf dem Schoß. Ihr zur Seite stehen zwei hohe, schlanke Engel in wallenden Gewändern und halten einen weit ausgespannten Teppich. Die ganze Gruppe wendet sich dem in der Mitte knienden Stifter zu, der in Anbetung seine Hände zu dem Kinde erhebt. Im Verhältnis zu Maria und den Engeln ist er nur klein in den Proportionen, besonders aber auch dem riesigen Wappen gegenüber, das die ganze linke Hälfte der Tafel mit dem weiten Gerank der spätgotischen Helmzier deckt und noch in den figürlichen Teil hineinragt. Die Arbeit an sich ist wundervoll, die Falten des weiten Mantels der Maria und der Engel fließen reich und schön hernieder. Die Ranken sind scharf und fein gearbeitet, nur schon z. T. zerstört[1]). Außer diesen befinden sich in W. F. in spätgotischer Zeit keine, im sonstigen Schwaben nur sehr wenige derartige Epithaphien. Zwei Gründe scheinen mir dafür maßgebend:

1. das Epithaph, das eine Anbetung von Heiligen darstellt, also eine Gruppierung mehrerer Personen verlangt, die in engerem Verhältnis zu einander stehen, erfordert ein wenn auch noch so geringes dramatisches Gefühl, und das fehlt den Schwaben ganz. Die schwäbischen Schnitzaltäre zeigen immer wieder dieselbe Anordnung der steif nebeneinander

[1]) Vielleicht war dieses Werk das Vorbild für ein ganz ähnliches Epithaph in der Hospitalkirche zu Stuttgart, das den Ritter Georg v. Sachsenheim † 1489 in Anbetung vor dem Kinde darstellt. Nur ist die Komposition im Gegensinn angeordnet und anstelle der teppichhaltenden Engel schweben zwei kleinere puttenähnliche über Marias Haupt mit der Krone. Die alte Bemalung ist hier wieder aufgefrischt; bei dem Heilbronner Epithaph fehlt sie (aber wohl nicht von vornherein).

gereihten Heiligen ohne irgend welche Beziehung zu einander. Dagegen ist in Franken, speziell in Nürnberg, das Epithaph am beliebtesten, und die Darstellung eines biblischen Vorganges so sehr die Hauptsache, daß die Stifter oft ganz wegfallen oder puppenhaft klein gebildet sind. (Kraffts Schreyer-Grabmal.)

2. Für das Fehlen der Epithaphien gerade in W. F. ist ein Grund auch wohl darin zu suchen, daß das Epithaph eine längere bildhauerische Tätigkeit voraussetzt, wie sie an den Darstellungen biblischer Szenen in den Portaltympanen anderwärts geübt wurde. Sie fehlt in W. F. fast ganz, während wieder in Nürnberg die Hauptkirchen an allen Portalen ganze in Stein gehauene Erzählungen im kleinen Maßstabe besitzen[1]).

II. SPÄTGOTISCHE GRABSTEINE.

1470—1520.

Die spätgotischen Grabsteine in W. F. beginnen erst im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts, sind aber dann, besonders auf Groß-Komburg, sehr tüchtige Leistungen. Länger als in den angrenzenden Gebieten, namentlich als in Franken, hält sich hier aber auch der spätgotische Stil in der Grabmalplastik. Auf fast $^1/_2$ Jahrhundert kann man diese Epoche ansetzen, und nur ganz allmählich dringt von Norden her die Renaissance vor, die etwa 20 Jahre lang mit der alten Form und Auffassung ringt, bis sie um die Mitte des 16. Jahrhunderts siegt. Die eigentliche spätgotische Epoche dauert rund 50 Jahre, von 1470—1520, und umschließt zwei scharf von einander getrennte Richtungen: die erste, bis um die Jahrhundertwende dauernd, bevorzugt die lebensgroße oder noch größere Grab-

[1]) Aus demselben Grunde haben wohl auch die oberschwäbischen Städte, wie Ulm und Augsburg, relativ mehr Epithaphien als Nordschwaben.

statue im stärksten Hochrelief. In der zweiten, nach 1500 einsetzenden Richtung, verkleinern sich die Dimensionen, das Hochrelief wird wieder flacher, bis es mit der Höhe der Nische übereinstimmt. Anstelle der monumentalen plastischen Auffassung der Rundfigur tritt die zeichnerische oder malerische des Flachreliefs. Neben der stehenden Frontfigur wird nun die Profildarstellung, aufrecht oder kniend, beliebt. Sie ist interessanter und gibt zu malerischen Überschneidungen oder Verkürzungen Anlaß.

A. GRABSTEINE 1470—1500. Unter den vor 1500 entstandenen Grabsteinen nehmen die Ritterbildnisse den größten Raum ein. Außer ihnen stehen am Anfang der ganzen Epoche die Standbilder des Schenken Friedrich V. von Limpurg und seiner Gattin Susanna (Groß-Komburg) und — schon nach 1500 — als Überleitung zur neuen Auffassung — der Grabstein des Probstes Seyfried v. Holtz † 1504 (Groß-Komburg).

a) SCHWÄBISCHE GRABSTEINE. Die Standbilder des Schenken Friedrich V. v. Limpurg († 1474) und seiner Gattin Susanna v. Tierstein in der Josephskapelle von Groß-Komburg sind keine eigentlichen Grabmäler, denn sie entbehren der Inschrift und der Wappen[1]).

Die Standbilder, 2,33 m hoch und 0,93 m breit, stehen zu beiden Seiten des Kapelleneingangs[2]). Es sind Hochrelieffiguren in Lebensgröße und als Gegenstücke gearbeitet. Stellung und architektonische Umrahmung sind daher fast gleich. Farbspuren sind bei beiden nicht mehr vorhanden; doch waren sie sicher bemalt.

Den Hintergrund bildet eine glatte breite Sandsteinplatte, auf der an beiden Seiten schmale scharfkantige Halbpilaster, von Fialen begleitet, den eigentlichen Bildraum umgrenzen. Sie setzen in einfach profiliertem Sockel kräftig an und verlaufen, nach oben hin immer dünner werdend, ganz fein in den dreiseitigen Baldachin. Dieser ist rein architektonisch gebildet, die Seitenfelder sind mit spitzbogigen Blend-

[1]) Letztere, 8 Ahnenwappen sind über dem Triumphbogen der von Friedrich gestifteten Kapelle angebracht; die Inschriften tragen die früher vor dem Altar gelegenen Grabplatten.

[2]) Abbildungen Tafel II und III.

arkaden gefüllt, die Eselsrücken mit einfachen Nasen geschmückt; alles ohne naturalistisches Laubwerk. Den oberen Abschluß bildet eine abgeschrägte Platte mit Hohlkehle. Unten springt im rechten Winkel die an der Seite abgeschrägte Sockelplatte vor, auf der beim Mann der Löwe, bei der Frau der Hund aufruhen. Beide Tiere sind im Profil gegeben, einander zugewandt und nehmen die ganze Breite des Steines ein. Sie sind lebendig bewegt, der Hund natürlicher gebildet als der Löwe, und haben dieselben vollen, weichen Formen wie die Figuren.

Ganz wie bei der Umrahmung macht auch bei den Figuren das Relief den Eindruck, als sei es dem Hintergrund aufgelegt, nicht als sei es als Rundkörper aus dem Stein herausgehauen. Wie Pilaster und Baldachin 3 Seiten eines achtseitigen Prismas darstellen, so erscheint die Figur als ein längs der Mittelachse durchschnittener Zylinder, mit flacher Rückseite vor die glatte Wand gestellt. Besonders deutlich wird dies beim Mann. Ähnliche Behandlung des Reliefs findet sich auf den Flügeln der Schnitzaltäre, soweit sie Einzelfiguren darstellen. Nur daß dort das Relief noch breiter und flacher ist und der Eindruck des Abgeschnittenen und Aufgeklebten dadurch noch erhöht wird. Nun sind hier in der Tat die Figuren auf die Holztafel aufgesetzt, und es erklärt sich die Behandlung im Stein wohl als Anlehnung an die Holztechnik, an die auch noch andere Eigentümlichkeiten der Statuen erinnern. Auch die Art der Umrahmung durch schmale Stäbe, die oben fein in die Form des Baldachins übergehen, entspricht der der Einzelfiguren am Schnitzaltar. Doch stellt sich das naturalistische Pflanzenwerk, das an den Altären schon früh so üppig zu wuchern beginnt, in der Grabplastik erst um 1500 ein und bleibt auch dann immer einfacher und in Masse beschränkter. Es wird an diesem Beispiel besonders deutlich, wie wenig es hier und auch im übrigen Schwaben — ganz wie in der mittelfränkischen Plastik — auf richtige architektonische Umrahmung abgesehen ist. Es fehlt offenbar beiden Ländern das an Grabdenkmälern von Mainz und den Rheinlanden überhaupt so auffällige starke architektonische Empfinden, ein Mangel, der auch bei den zahlreichen schwäbischen und fränkischen Schnitzaltären fühlbar wird.

Was nun die Figuren anbetrifft, so ist für sie der ganz gestillte

Kontur charakteristisch, im Gegensatz zu der ausfahrenden Silhuette der ein Jahrhundert früher entstandenen Schenkenfiguren. Alles Leben ist jetzt in die Innenfläche getreten, ein Stilprinzip, das hier schon vorweg genommen, in seiner ganzen Ausdehnung erst um die Wende des Jahrhunderts in Kraft tritt. Die Oberarme sind eng an den Körper gelegt, die Unterarme überschneiden die Brust. Der kurze Dolch hängt beim Schenken glatt am Gewand herab, und nur die Füße bleiben bei ihm breit auseinander gestellt. Auch das reiche Beiwerk ist verschwunden; der Mann wirkt nur durch die eigene Erscheinung. Gegen die plumpen, wuchtigen Gestalten, die die ganze Platte deckten, erscheint Schenk Friedrich außerordentlich zierlich und beweglich, als echter Mann der Spätgotik. Die Figur ist genau in den Rahmen gepaßt, hat zu beiden Seiten auf der Platte und unter dem Baldachin reichlich Bewegungsfreiheit, und auch der Löwe, auf dem er steht, ist nicht mehr so unnatürlich klein, sondern ein richtiger fester Sockel für die Füße. Das Haupt ein wenig nach vorn geneigt, den Blick gesenkt auf die gefalteten Hände, steht er (im Tappert und mit der pelzverbrämten Kappe auf dem Kopf) ruhig und offenbar andachtsvoll da. Auch diese Art des Betens ist charakteristisch für die neue Auffassung. Die zusammengelegten Hände sind nicht nur, wie bei den früheren Rittern, ein äußerliches Attribut, wie die Waffen und alles übrige Beiwerk, das einmal zur Darstellung gehört, ohne intimeren Bezug auf den Menschen selbst. Hier drückt die ganze Stellung und Gebärde aus, daß der Mann wirklich einer Beschäftigung obliegt, die sein Interesse in Anspruch nimmt. Es kommt dadurch zugleich etwas Genrehaftes in die Darstellung.

Zu der ganzen Erscheinung paßt auch die weiche, volle Behandlung der Formen. Das nicht ganz regelmäßige, fast viereckige Gesicht, von weichen, spiralartig gedrehten Locken umrahmt, ist derb und macht trotz der Fülle und weichen Behandlung einen wuchtigen Eindruck. Sehr fleischig sind auch die kräftigen, kleinen Hände mit den kurzen Fingern. Das Gewand erhöht noch bei aller Einfachheit den Eindruck des Vollen durch die tiefgewellten, mittleren Rundfalten, den weiten Bausch der Ärmel und die geradezu raffinierte Art, wie die Säume des Rocks in weichem Wulst gegen das Fleisch absetzen. Auch erscheint die Fältelung und Knitterung auf dem Ärmel

nicht wie in den Stoff eingebrochen, sondern wie in zähe Masse eingedrückt.

Zierlicher noch und weicher als der Mann erscheint seine Gattin Susanna. Die strenge Symmetrie in der Stellung des Schenken ist bei ihr gebrochen durch leise seitliche Drehung nach rechts, wodurch in den Körper und in die schweren Stoffmassen eine leise, schöne Biegung kommt, die den reizvollen Eindruck noch erhöht. Dieser beruht vor allen Dingen auf dem Kontrast des Feinen, Zarten und des Schweren, Massigen. Die Frau ist ganz in den weiten Trauermantel gehüllt, der sich, von den Schultern abwärts fallend und die Füße verdeckend, in vielen Knickungen auf dem Rücken des Tieres lagert, wodurch eine lebhaftere Bewegung in den unteren Teil der Drappierung kommt. Die rechte Mantelseite ist nach links herübergezogen und unter den linken Arm festgeklemmt; doch ist die bei den Schnitzfiguren mit dieser Drappierung verbundene starke Ausbiegung der Hüfte hier sehr gemäßigt. (Die Gewandbehandlung wird uns bei der Bestimmung der Figur noch näher beschäftigen.) Ein wulstförmiges Kinntuch und ein weitausladendes Kopftuch bedecken den Kopf völlig und lassen das Gesicht nur ganz klein aus der Menge des Stoffs hervorscheinen. Durch diese Drappierung wird, mehr noch als beim Mann, die ganz gestillte Umrißlinie erzielt, andererseits der Eindruck des Zierlichen und des Feinen in der Gestalt noch bedeutend erhöht. Von Füßen und Unterkörper sieht man unter dem mächtigen Mantel gar nichts. Die Schultern erscheinen schmal, und das wenige, was von der Brust sichtbar wird, außerordentlich zierlich. Gesicht und Hände sind sehr fein und zart gearbeitet. Besonders schön schmiegen sich die gesenkten Lider über die zartgewölbten Augen. Die schmale Nase tritt ziemlich spitz hervor, ebenso das rundliche Kinn. Die Form im ganzen ist ein nach unten verschmälertes Oval.

Doch wo kamen plötzlich die Kräfte her, die zwei so vorzügliche Porträtgestalten schaffen konnten? Hall hat eine tüchtige Lokalschule von Bildhauern gehabt. Das zeigen die Schnitzaltäre und die wenigen noch erhaltenen Steinskulpturen in der Stadt und in der ganzen Umgegend (vergl. Schütte: Schwäbische Schnitzaltäre S. 129). Die wichtigsten, hier zu einer Vergleichung in Betracht kommenden

Altäre sind die von St. Katharina in Hall, von Unterlimburg und von Rieden (jetzt Stuttgarter Altertumsmuseum)[1]). Das Maßwerk in den Baldachinen vom oberen Teil des Schreinkastens zeigt allerdings mit den Baldachinen der beiden Grabsteine große Ähnlichkeit in der klaren, einfachen Nebeneinandersetzung der Spitzbogen und in der Ausfüllung der freien Fläche zwischen Fiale und Eselsrücken durch aufgelegtes Stabwerk. Es ist dies ein niederländisches Motiv, wie ja auch die ganze Haller Altarplastik einen stark niederländischen Charakter trägt. Was die Behandlung des Fleisches und der Gewänder betrifft, so wird eine Vergleichung schon durch die Kleinheit der Figürchen in den Schnitzaltären erschwert. Immerhin ist deren Typus sofort zu erfassen; hier das Eckige, Knochige, dort das Volle, Weiche, Feine. Die rechte Gruppe mit der Anbetung der Könige im Riedener Altärchen gibt ganz verwandte Motive: Maria mit ihrem kleinen, spitzen Gesichtchen, mit den lang und schmal geschlitzten Augen, mit der Stofffülle ihres Mantels, der sich auf dem Boden ausbreitet, käme von allen weiblichen Figuren der Susanna am nächsten. Und doch ist dieser gegenüber so viel Unbeholfenes, Derbes auch noch in ihrer Gestalt. Und dann erst die männlichen Figuren! Der Diener, der dem zweiten König das Geschenk überreicht, hat dieselbe Kleidung wie der Schenk. Doch die runden Röhren sind viel schärfer herausgearbeitet und hart in der Taille znsammengezogen. An Stelle der weichen Eindrücke in den Ärmeln hier die schrägen Knitterfalten. Vor allem aber unterscheiden sich Kopf und Hände durch ihre Ungelenkigkeit und Eckigkeit am stärksten von der Grabstatue.

Schließlich haben alle Figuren hier und auch in den übrigen Schreinen lange, knochige Finger und breite Handteller, ganz im Gegensatz zu den kurzen, vollen Fingern des Schenken. Daß dies nicht individuelle Eigentümlichkeit des Dargestellten ist, beweist die Behandlung der Tatzen beim Hund und Löwen; auch bei ihnen sind die einzelnen Zehen gleichmäßig kurz und rund.

Die Maria auf der Gruppe der Anbetung des Kindes im Unterlimburger Schrein ist reicher in der Formenbehandlung und hat, abgesehen von der Porträtwiedergabe bei Susanna, eine andere, breitere Kopf- und Gesichtsbildung. Auch sind die Falten ihres Ge-

[1]) Alle Abbildungen bei Schütte: Schwäbische Schnitzaltäre.

wandes spätgotischer, gezogener. Und dann vergleiche man die Schafe auf dem Felsen mit ihren eckigen Leibern und der rauhen Strichangabe des Fells mit den vollen Leibern der Tiere auf den Grabsteinen und der krusligen Mähne des Löwen.

Für die gleichzeitige Steinplastik kommen die heiligen Gräber von St. Katharina und St. Michael in Hall in Betracht, die ein Meister S. K. W. 1470 arbeitete. Aber der Ausdruck der Gesichter bei den Frauen ist trotz der Fülle der Formen so herb und streng, und die scharf gezogenen, schmalgratigen Falten des sich eng an den Körper anschmiegenden Stoffs so verschieden von dem der Susanna, daß sich auch da keine wirkliche Übereinstimmung finden läßt. Auch trifft man weder hier noch auf den Altären bei irgend einer Frau das Motiv des unter den einen Arm geschobenen Mantels wie bei Susanna. Vielmehr ist gerade für die Hällische Plastik die Art charakteristisch, wie die Maria am heiligen Grabe in St. Katharina (sie steht irrtümlich am Fußende) ihren Mantel gefaßt hält. Der Umschlag ist unter beiden Armen gleichmäßig in die Höhe gezogen und knickt unter der Brust scharf um. Dasselbe Motiv kommt in vergröbertem Maßstabe bei den Frauen auf dem Hochaltar von St. Michael vor, namentlich bei der Klagenden rechts neben Maria. Näher als der Johannes vom heiligen Grabe in St. Katharina steht dem Schenken die kleine, demselben Hällischen Meister zugeschriebene Figur eines Heiligen in der Stuttgarter Altertümersammlung (Abbildung bei Schütte Tafel 64, Text S. 133). Das Gesicht zeigt, wie bei einer Holzfigur natürlich, die einzelnen Schnittflächen, die in scharfen Graten aneinanderstoßen; dasselbe, was bei der Steinskulptur so auffällig erschien. Außerdem ist hier wie dort eine Unregelmäßigkeit im Gesicht bemerkbar, indem das eine Auge höher steht als das andere. Mund und Nase sind ähnlich kurz und breit wie beim Schenken. Und doch ist alles so viel härter und eckiger als dort, besonders die Gewandung. Man vergleiche nur den Saumaufschlag des Rockes an der Handwurzel der beiden.

Von der Formenbehandlung im einzelnen aber abgesehen, hat Susannas Gestalt einen anderen Charakter als die bis jetzt genannten Marien- und Heiligen-Figuren. Sie gehört mit ihrem feinen, zierlichen Gesicht und ihren anmutigen Bewegungen in die Reihe ober-

schwäbischer Madonnen und weiblicher Heiligen aus der Übergangszeit zur Spätgotik. Diese haben auch fast alle jenes, der hällischen Plastik fremde Motiv des Mantelraffens auf einer Seite. In Feinheit der Gesichtsbildung und Zierlichkeit der kleinen, weichen Hände mit den kurzen Fingern steht der Susanna am nächsten die heilige Elisabeth vom Zwölfbotenaltar in Rothenburg o. d. Tauber, dessen Skulpturen sicher oberschwäbischer Herkunft sind (siehe Lotze, Bode, Schütte). Als verheirateter Frau ist auch ihr Gesicht eng von Weihel und Wimpel umrahmt. Ganz wie bei Susanna verschwindet auch ihr Körper unter der großen Stoffhülle des Mantels. Dessen Falten bilden hier, wie bei den übrigen Schreinfiguren, weit tiefere, vollere und rundere Röhren. Bei Susanna findet sich nur eine einzige solche, die vom linken Ellenbogen herunterläuft zum rechten Fuß. Ob das nun an dem Unvermögen des mehr an Holzschneiden gewöhnten Bildhauers lag, daß er den Falten im Stein nicht die gehörige Tiefe gab? Jedenfalls aber stehen ihr in der Gewandbehandlung andere oberschwäbische Figuren noch näher. Die Holzfigur der heiligen Barbara im Rottweiler Museum (von Schütte dem Multscher gegeben und in die 1440er Jahre gesetzt) zeigt im Mantel eine ganz entsprechende Serie von Schüsselfalten über dem rechten Arm. Beidemal eine große Schüssel, deren Rand außen mit dem Kontur der Figur gleichläuft, innen durch die größte, zur anderen Körperseite gehenden Querfalte gebildet wird. Darin eine weniger tief herunterhängende, die innen mit einigen Querbrüchen bis zum Arm hinauf ausgesetzt ist. Ähnlich ist auch die Art, wie die Falten des Untergewandes am Boden aufstoßen und in ziemlich scharfem Knick umbrechen. Auch Einzelheiten, wie die enge, zickzackartig gebrochene Fältelung des Stoffes am Ärmel und unter der Brust zeigen sich bei der Susanna, hier am Brusttuch. Die Art, wie ihr Arm aus dem umhüllenden Mantel heraustritt, und wie sich der Saum dabei umklappt, entspricht der Behandlung dieser Form beim Mantel der heiligen Magdalena, dem Gegenstück zur Barbara. Noch deutlicher findet sich das Motiv bei der Madonna v. Sterzing 1457 und einigen der heiligen Jungfrauen desselben Altars. Schließlich ist auch die früher hervorgehobene Ähnlichkeit in der Ornamentik mit den Haller Altären nicht maßgebend. Der Baldachin über der

Gestalt Susannas findet sich genau so über dem Schmerzensmann in der Vorhalle des Münsters zu Ulm. Er hat dieselbe einfache, gedrückte Spitzbogenform mit der Nase und das auf den Grund aufgelegte Stabwerk. (Außerdem ist er noch mit Krabben und Kreuzblume geschmückt, die dem Komburger Stein fehlen.)

Will man ein Resultat aus dem bisher Erörterten ziehen, so liegt die Annahme nahe, daß ein Hällischer Bildhauer seine Lehrjahre in Oberschwaben zugebracht und vielleicht in dem durch Multschers Werkstatt berühmten Ulm gearbeitet hat. (Die Beziehungen der freien Reichsstadt Hall zu Oberschwaben waren überdies von jeher eng gewesen.) Nach seiner Rückkehr hat er dann den Auftrag für die Standbilder übernommen, mit dem der Schenk — sicher noch zu seinen Lebzeiten — die von ihm erbaute und 1473 geweihte Josephskapelle, neben der Schenkenkapelle, auf Groß-Komburg schmücken wollte. Dem Gewandstil nach müssen sie schon in den 1460er Jahren entstanden sein, sicher noch vor dem Tode der Frau, deren Todesdatum nicht feststeht, die aber vor dem Gatten starb. (Vielleicht 1468.)

Wie mir scheint, finden sich Anklänge an die Figur der Susanna in der etwa 80 Jahre später entstandenen Sarkophag-Figur der 1480 † Gräfin Mechtildis, der Gattin Ludwigs von Württemberg, in der Stiftskirche zu Tübingen. Die Figur stammt von der Hand Joseph Schmidts von Urach, der auch die liegenden Gestalten der beiden Herzöge Ulrich und Christoph um 1550 gearbeitet hat. Das Vorbild für die schon so lange verstorbene Gräfin mußte er sich, besonders was die Gewandung anbetrifft, in anderen spätgotischen Grabsteinen suchen. Und es scheint, als habe er sich da an das Komburger Standbild gehalten. Daß er es gesehen hat, ist wohl anzunehmen, denn er arbeitete in den 1550er Jahren ein Grabmal für Stöckenburg, nahe bei Hall. Und die Komburg besaß damals schon alle ihre berühmten Schenkendenkmäler. Die eigentümliche Art, wie der Mantel links in sich beständig überschneidenden Falten niedersinkt und hinter dem Hund bis auf den Boden in welliger Bewegung niederfällt, ist bei Mechtildis, obgleich sie liegt, genau so wiederholt. Ebenso der umgeklappte Mantelsaum am Arm. Vor allem aber ist der Hund mit seinem vollen gedrungenen Körper,

dem kurzen Kopf, der breiten Schnauze und den dicken lappigen Ohren dem Komburger ganz entsprechend. Interessant ist, wie hier und auch in dem Gewand die Formen schärfer und klarer geworden sind, und wie die charakteristischen Einzelheiten, die Muskulatur beim Körper und Kopf des Hundes jetzt viel stärker markiert sind. Darin verrät sich der Renaissancekünstler von der Mitte des 16. Jahrhunderts. —

Das ergiebigste Material für diese Zeit der Spätgotik liefern in dem an Burgen und Adelssitzen reichen W. F. wieder die Rittergrabsteine. Auch hier findet sich der vorzüglichste auf Groß-Komburg in der Schenkenkapelle. Er gehört Georg I. von Limpurg † 1475[1]). Dieser überragt die anderen Denkmäler dort bei weitem an Größe und Monumentalität. Das ganze Denkmal ist aus einem 3,06 m hohen, 1,68 m breiten Solnhofer Stein gearbeitet und war reich mit Farbe verziert. (Jetzt ist davon nur noch das Braun auf dem Panzer und Blau auf den Pupillen erhalten, außerdem noch schwache Farbspuren auf dem Wappen des Reliefgrundes.) Auch dieser Stein ist mehr ein Denkmal, als ein Grabstein, wenn er auch diesmal die Inschrift trägt und zwar in den Zierformen der Frührenaissance, noch deutlich mit gotischen Anklängen. Der eigentliche Grabstein des Schenken, sowie der seiner Gattin steht an der Südwand der Kapelle[2]); er wurde wohl bald nach des Schenken Tode, der als jugendlicher Mann starb, errichtet. Das große Denkmal dagegen ist sicher erst später, etwa um oder nach 1480 anzusetzen, wofür vor allem die Schriftform spricht. Für die Mitte der 1470er Jahre wäre diese Renaissanceschrift sicher zu früh. Im Augsburger Domkreuzgang, dessen Epithaphien die Schriftformen des ganzen 15. Jahrhunderts in fast ununterbrochener Entwicklung geben, kommen Renaissanceformen in den Buchstaben auch erst auf einem Epitaph von 1480 (Schröder 3) vor.

Die Gestalt des Schenken und seine ganze Umrahmung machen entschieden einen stärker spätgotischen Eindruck als die des Schenken

[1]) Abbildung Tafel IV.

[2]) Sie tragen groß das Limpurgische Wappen in außerordentlich sorgfältiger Ausführung. Es kommt darauf der Schenkenbecher zum ersten Mal als Herzschild vor.

Friedrich V.; die Formen und die Bewegungen sind spitziger, prickelnder geworden. Auch die Darstellung an sich bietet einen dementsprechenden Kontrast. Dort der Adlige in bequemem, üppigem Pelzrock, hier der geharnischte Ritter, zum Angriff in Kampf oder Turnier bereit. Wie in einem Gehäuse steht die 2 m hohe Gestalt des völlig gepanzerten Ritters in der muldenförmigen Nische, die so tief in den Stein gehöhlt ist, daß die Figur nur wenig und nur an den erhabensten Stellen des Körpers den Rand des Steines überragt. Auch hier wird die Nische durch schmale Achteck-Pilaster auf kleinen Sockeln umrahmt, die oben in flach auf dem Steingrund aufliegenden Fialen mit krummstabartig gebogenen Spitzen auslaufen. Sie helfen zugleich die weitgeschwungenen Voluten des Eselsrückens stützen, der den oberen Abschluß der Nische bildet. Mehr noch als bei den vorigen Statuen erinnert diese Einstellung der Figur in einen weit vorragenden, rings geschlossenen Rahmen an die Art, wie die Mittelfigur eines Schnitzaltars in ihrem Gehäuse steht (Madonna von Blaubeuren, Heilbronn). Auch der muldenförmig gewölbte Reliefgrund findet sich bei geschnitzten Schreinen der Zeit, besonders bei Ulmer Altären. (Schütte: Schwäbische Schnitzaltäre S. 40.) In der Grabmalsplastik kommt sie auch häufiger vor: Ein dem Schenkenstein auch sonst ähnliches Beispiel bietet das Grabmal Friedrichs III. in Wien, St. Stephan [1]).

In dieser Umrahmung steht nun der Ritter. Straffheit und Energie in Haltung und Gesichtsausdruck, Schärfe und Präzision bei aller Zierlichkeit in Ausführung der Rüstung und der übrigen Details sind seine Hauptmerkmale. Zu dieser Erscheinung paßt ganz die von dem Schenken überlieferte Sage: in blühender Jugend soll er durch eine vergiftete Rüstung umgekommen sein, die ihm die Haller als

[1]) Die Anordnung ist im Prinzip gleich, ähnelt in der Überfülle der rahmenden Wappen und Ranken aber noch mehr den mit Pflanzenornamenten überwucherten Schnitzaltären. Dagegen fällt die Einfachheit und Klarheit des Schenkensteins doppelt angenehm auf. Hier tragen die schreinwandartig erhöhten Ränder des Steins die Inschrift und vier kleine Wappenschilde an den Ecken. Sechs größere mit Helm und mächtiger Zier füllen den Nischengrund aus und bieten in den fast frei gearbeiteten Ranken der Helmdecke ein Meisterstück in Beherrschung des Technik. An Stelle des Maßwerkes ist in den Krabben des Bogens auch schon das naturalistische Pflanzenornament getreten.

Geschenk übersandten, um mit seinem Leben zugleich den zahllosen Fehden ein Ende zu machen, in die er ihre Stadt immer von neuem verwickelte.

Die Gestalt ist fast frei aus dem Stein herausgearbeitet, nur an Kopf, Schulter, Oberarm und Panzerschurz noch mit ihm verbunden. Nach alter Gewohnheit steht sie auf einem Löwen, der ihr mit breitem Rücken als sicherer Sockel dient. Zudem ist der Körper, Mähne und Kopf ganz heraldisch behandelt und ihm dadurch das Lebendige und Bewegliche genommen, das gerade ihm als Tier zukommt. Der Ritter steht ganz enface, den rechten Fuß etwas nach vorn gesetzt und nach unten gebogen, was eine kleine Senkung der rechten Hüfte und eine leichte Drehung des Körpers hervorruft. Auch Kopf und Oberkörper machen diese Bewegung mit, deren Richtungsachse durch den scharfen Grat der Salade, der Kinnkappe und des Harnischs bis zum Panzerschurz hinab gegeben wird. Das dieser Linie parallel gestellte rechte Bein setzt in dem Grat der Schenkel und Beinschienen diese Bewegung fort bis zum Spann des Fußes und gibt der Gestalt das eisern Feste; während die gebrochene und geschwungene Linie am Oberkörper das allzu Starre löst und Bewegung und Geschmeidigkeit in die gepanzerten Glieder bringt. Unbeeinträchtigt durch das Überscheiden der Arme oder sonstigen Beiwerks läßt sich dieses wohl berechnete Ineinandergreifen der Linienführung in der reinen Frontstellung verfolgen [1]).

Die ganze Gestalt ist noch gotisch empfunden, wie auch das Schwergewicht des Körpers nicht gleichmäßig verteilt ist, sondern oben zwischen die Schultern und die breit nach der Seite ausgestellten Arme fällt. Dadurch bekommt die Figur bei aller Straffheit etwas Leichtes, Schwebendes, wie wir es in der Spätgotik häufig finden [2]).

Dagegen kräftigt der lange Schaft der Sturmfahne (ebenso wie

[1]) Der kleine Dolch, der die obere Vertikale ganz unvermittelt durchquert, steigert diesen Eindruck nur noch. Der schmale Ledergurt, an dem er befestigt ist, sowie die Schwanenordenskette um den Hals sind die einzigen horizontalen Glieder an der ganzen Ausrüstung, lange nicht stark genug, um für sich irgendwelche Wirkung hervorbringen zu können.

[2]) Bei Dürers Magdalena, Holzschnitt 1513, am stärksten und durch die Darstellung am motiviertesten. In der Grabmalskunst bietet wohl das schönste Beispiel die Flachrelieffigur der Klara Krifts in Cues a. Mosel.

die rechte Hand abgebrochen und ergänzt) mit seiner ungebrochenen, der Mittelachse der Figur parallel laufenden Graden die Erscheinung am wirksamsten, betont aber auch um so mehr die Vertikale und bringt alles Horizontale zum Schweigen.

Von dem Gesicht ist unter der Eisenhaube und Kinnkappe nur wenig zu sehen. Dies wenige genügt aber, um einen Begriff von dem wilden Mut des jungen Schenken zu geben. Die kräftige, kühne Nase setzt die zwischen Helm und Panzer unterbrochene Verbindung fort, sie ist für das Gesicht gleichsam das, was für den Panzer der Grat bedeutet. Außer ihr sind nur noch die weit geöffneten Augen sichtbar. Mandelförmig wölbt sich die Pupille hervor, durch starkes Blau noch deutlicher gemacht. Ober- und Unterlid umrahmen sie in gleicher Breite, wodurch etwas Starres, Maskenhaftes in den Blick kommt, der weder nach unten noch nach oben gerichtet scheint und doch auch nicht geradeaus schaut. Die Wangen sind kräftig in einzelnen, scharf aneinanderstoßenden Flächen modelliert. Zwei tiefe Runzeln graben sich über der Nasenwurzel in die Stirn ein und ebenso laufen zwei schwere Falten von den Nüstern zu den Mundwinkeln. Diese, wie der Mund selbst, bleiben verdeckt. Ganz schwäbisch ist die rücksichtslose Wiedergabe des in der Natur Geschauten. An den spätgotischen zierlichen Zeitgeschmack ist hier keine Konzession gemacht. Das ist der große Unterschied gegen Riemenschneider und die Franken überhaupt, deren Gestalten etwas viel Erregteres, Nervöseres haben, das sich in den Gesichtern oft in Sentimentalität äußert. Die Ritter, für die Riemenschneider seine Grabsteine schuf, waren sicher auch recht furchtlose Draufgänger, aber wie ganz anders erscheint bei ihm Hans von Rimpar oder Konrad von Schaumburg († 1499, Grabstein in der Würzburger Marienkapelle). In der Stellung ähnlich dem Georg I., zeigt der Schaumburger alle Bewegungsmotive übertrieben; die Mittelachse des Körpers krümmt sich in S-förmiger Linie; vor allem das Haupt mit der mächtigen Lockenfülle, unter der das hagere Gesicht noch schmaler erscheint, trägt ganz den Typus der Riemenschneiderschen jugendlichen Heiligen. Es neigt sich nach links, als sei es zu schwer für den zierlichen Körper [1]).

[1]) Die Ähnlichkeit mit dem zwei Jahre früher entstandenen Sebastian-Stich von Dürer mit demselben pathetischen, sentimentalen Ausdruck ist auffallend.

Dem jungen Riemenschneider (Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler: Süddeutschland S. 162) ist aus diesen formalen Gründen das Grabmal Georgs I. daher wohl sicher nicht zuzuschreiben.

Die stolze Zurückhaltung und Ruhe teilt der Schenk mit den Gestalten seiner Eltern Friedrich und Susanna. Weder durch Bewegung noch durch den Blick treten sie mit der Außenwelt in Verbindung. Sie senken die Augen, oder der Blick ist, wie bei Georg, so unbestimmt, daß der Eindruck der Interesselosigkeit an der Außenwelt dadurch noch verstärkt wird. Im übrigen ist aber der Stil dieser Statuen ganz verschieden; ein Blick auf die beiden Löwen zu Füßen der Schenken geben den charakteristischen Unterschied am besten: bei Friedrichs Tier die Betonung des Weichen, Fleischigen, bei dem Georgs das Markieren der Muskulatur, die scharfe, trockene Behandlung der Einzelformen. Den Stil des Georgdenkmals gibt noch besser ein viertes Denkmal auf Groß-Komburg wieder, das vielleicht am stärksten den oben beschriebenen, ganz gestillten Charakter trägt, der Grabstein des Abtes Seyfried von Holtz † 1504. Seine Entstehung fällt schon ins 16. Jahrhundert, und er trägt daher so viele Merkmale der neuen Zeit, daß er als Beispiel des Übergangs erst später behandelt werden soll, wobei dann auch auf den eigentümlichen Stilcharakter beider Denkmale einzugehen sein wird.

b) FRÄNKISCHE RITTERGRABSTEINE. Anders als auf Groß-Komburg verhält es sich im Norden von W. F., in den geistlichen Gebieten von Mergentheim und Schöntal und den an sie grenzenden Hohenloheschen Landen. Infolge ihrer geographischen Lage und ihrer religiösen Beziehungen zum Norden traten sie früh mit Franken in Verbindung, und daher sind auch in ihrer Kunst die Beziehungen zu Würzburg und Nürnberg deutlich spürbar.

Das zeigt sich vor allem in den spätgotischen Grabsteinen der Ritter von Berlichingen im Kreuzgang von Schöntal, denen sich der des Ritters Simon von Stetten † 1470 in Künzelsau anschließt. Stilistisch sind sie alle einander nahe verwandt, die meisten wohl aus derselben Werkstatt.

Der Grabstein des Ritters Simon von Stetten † 1470 ist der beste von ihnen, sowohl im lebendigen Stil der Darstellung wie in seiner sauberen Durchführung. Die Stellung des völlig gewappneten Ritters auf dem Löwen (der das Wappen hält) und die Umrahmung durch schmale Seitenpilaster und Baldachin entspricht ganz dem des Schenken Friedrich V. (Nur trägt der nach außen abgeschrägte Rand die Inschrift.) Auffallend ist bei diesem und den Berlichinger Grabmälern die große Schmalheit der Steine, ganz im Gegensatz zu den Komburgern. Beide Ellbogen ragen über die Grenzstäbchen hinaus, ebenso die Wappen über den Schultern. Die Rüstung ist typisch auch für alle folgenden: es ist der völlig ausgebildete Plattenpanzer mit den breiten Kacheln des Schulterschutzes, sehr hoher Kinnkappe und der Salade mit tief herabreichendem Nackenschutz. Die Schnabelschuhe Simons bekunden, daß sein Grabstein vor den Berlichingern entstand, die schon breitere Schuhe tragen. Durch kleine sorgfältig angegebene Riemen sind die einzelnen Teile der Rüstung mit einander verbunden.

Auch die Armhaltung ist bei allen diesen Figuren gleich und zwar durch eine technische Schwierigkeit bedingt: die Oberarme haften nämlich bis zum Ellenbogen am Reliefgrund und lassen den Unterarmen daher nur geringe Bewegungsmöglichkeit. Die Rechte ist regelmäßig in Brusthöhe erhoben und hält die Sturmfahne, die Linke zur Hälfte gesenkt und an die Parierstange des Zweihänders gelegt. Bei Simon von Stetten tritt anstelle des Schwertes der mächtige, das linke Bein ganz verdeckende Schild mit den Beilen derer von Stetten. Auf ihn legt sich schwer die gepanzerte Linke, während die Rechte mit eisernem Griff den Schaft der Sturmfahne umklammert. Gegen die fast blasierte Ruhe des Schenken Georg wirkt die Haltung dieses Ritters um so trotziger und stürmischer und das Zurückwerfen der Schultern, durch das Haften der Oberarme am Stein bedingt, wird in demselben Sinne zum künstlerischen Ausdrucksmittel. Vor allem aber lebendig ist das Gesicht, von dem diesmal bei erhobenem Haupt und weiter zurückgeschobenem Helm auch Stirn und Mund zu sehen sind. Weit geöffnet liegen die Augen in den starkknochigen Höhlen und schauen trotzig geradeaus. Stirn und Nase sind sehr kräftig, oberhalb der Nüstern ziehen sich tiefe

Falten zum Mund herab. Bei ihrem Beginn treffen sie sich fast mit den tiefen Ringen, die das untere Augenlid begleiten, so daß von der Wange nur ein schmaler Streifen dazwischen stehen bleibt, der sich zu den Ohren hin verbreitert und so aus der ganzen Wange ein Dreieck bildet, dessen Spitze die Mitte der Nasenachse trifft. Diese Faltenbildung, ebenso wie die Furchen auf der Stirn und die tiefen Runzeln über der Nase sind nichts Individuelles, sie sollen bei allen diesen Rittergesichtern ihren grimmen Mut charakterisieren und machen sie daher alle einander sehr ähnlich. Es ist dies eine den Komburger Denkmälern gerade entgegengesetzte Richtung, die das Typische anstelle des Individuellen setzt. (Natürlich wird auch der weniger begabte Künstler immer das Typische betonen.)

Die Grabsteine der Ritter von Berlichingen in Schöntal sind nicht so fein in der Ausführung, bei ihnen wird das Typische im Gesichtsausdruck sogar oft zum Schematischen. Sie wirken vor allem in der ganzen Reihe, in der sie durch ihre gleichmäßige Darstellung einen kräftigen Gesamteindruck hervorrufen. Tritt man aus der großen, prächtigen Schöntaler Abteikirche hinaus in den niedrigen Kreuzgang und erblickt einen Ritter neben dem andern die ganze Flucht hinab, alle in feierlicher Ruhe, so sieht man über die Einzelheiten hinweg, ganz in dem Gefühl befangen, daß hier ein tapferes, großes Geschlecht im Todesschlaf liegt.

Auffallend ist bei diesen spätgotischen Grabsteinen die noch immer beibehaltene primitive Stellung ganz en face, ganz steif breitbeinig, ohne Unterscheidung von Stand- und Spielbein; sogar ohne Vorsetzen des einen Fußes, wie es bei Georg I. gewagt wurde. Einige stehen auf kleinen Löwen, andere auf ebener Erde, alle mit stark nach unten gesenkten Fußspitzen. Die Steine selbst sind schmal, nach außen abgeschrägt und tragen an der Langseite die deutsche Inschrift in gotischer Minuskel. Vier kleine Wappenschilde füllen die Ecken. Da Baldachine bei der engen Nebeneinanderstellung an der Kreuzgangswand einander gestört hätten, so ist bei einigen eine Bekrönung geschaffen durch muldenförmiges Umwölben des Steins nach vorn und durch Profilierung mit Wulststab und Hohlkehle. Die beiden spätesten tragen auf dem glatten Stein als Aufsatz nur das Wappen mit Helm und reicher Rankenhelmdecke.

Trotzdem die Todesdaten der Ritter um ein halbes Jahrhundert auseinanderliegen — 1449—1498 — sind die Steine wohl alle in den 1490er Jahren gearbeitet. Dargestellt sind:

Götz von Berlichingen . . . . . † 1449,
Hans von Berlichingen . . . . . † 1480,
Friedrich von Berlichingen . . . . † 1483,
Conrad von Berlichingen . . . . . † 1494,
Kilian von Berlichingen . . . . . † 1498.

Außer der Ähnlichkeit in Anordnung und Rüstung haben alle dieselben Gesichtsformen mit dem breiten, massigen Kinn, und alle Gesichter sind gleichmäßig tief durchfurcht und zwar so stark, daß das Fleisch an Wangen, Lippen und um die Augen dick aufquillt. Am stärksten tritt dies bei dem jungen Friedrich von Berlichingen † 1483 und seinem Vater Conrad † 1494 hervor. Sie stehen dem Simon von Stetten am nächsten, sind nur viel gröber. Der Grabstein Conrads aber hat eine gewisse historische Bedeutung; er gibt in der ganzen kühnen Art, wie der Ritter dasteht, ein gutes Bild von dem größten Berlichingen des 15. Jahrhunderts. Conrad war das Haupt der weitverzweigten Familie und hat deren Ansehen und Besitz am kräftigsten gemehrt. Doch auch für Kaiser und Reich hat er sich rühmlich betätigt als kaiserlicher Feldhauptmann in den Niederlanden und in Italien. Auf dem letzten Zuge hat ihn sein Enkel Götz (mit der eisernen Hand) begleitet, und in dessen Armen ist er auch gestorben. Die Kette, die er auf dem Grabstein auf der Brust trägt, bezeichnet ihn als Schwanenritter. Er gehörte zu der von Albrecht Achilles 1460 gestifteten Rittergesellschaft, die ihren Versammlungsort in der Schwanenordenskapelle der Gumbertuskirche in Ansbach hatte[1]). Daselbst hängt auch Conrads Totenschild.

Durch diese Beziehungen zu Ansbach wird auch das stilistische Abhängigkeitsverhältnis klar, in dem der Grabstein seines früh verstorbenen Sohnes zu dem des Conrad von Ehenheim † 1490, mehr noch zu dem des Karl von Eberstein † 1497 in Ansbach

[1]) Auch Georg I. von Limpurg und Graf Eitel Friedrich II. von Zollern gehörten dazu, wie ihre Grabsteine zeigen.

steht. Rüstung und Stellung ist bei beiden gleich, ebenso die gespreizte Armhaltung. Das üppige Lockenhaar, das drahtartig oder eher noch wie holzgeschnitzt das Gesicht umrahmt, wird oben von einem Reif oder Band zusammengehalten, das eine Feder schmückt. Die Behandlung des Gesichts ist bei den Ansbachern weniger derb, aber die Formen ganz ähnlich: Stirn und Mund gerade und breit, die Augenhöhlen groß, die Augenbrauen hoch gewölbt. Augen und Hände sind ganz ähnlich gebildet, die Finger sehr lang und eingekrümmt. Offenbar stammt der Ansbacher Stein von 1497 von einem weniger feinen Schüler des Meisters, der den schönen Stein von 1490 fertigte. Diesen Schüler, dessen Werk er bei einer Versammlung in Ansbach sah, hat sich vielleicht Conrad von Berlichingen nach Schöntal kommen lassen, um den Grabstein seines Sohnes, vielleicht auch den eigenen, arbeiten zu lassen[1]).

Außer den Schöntalern sind noch zu erwähnen die fünf Babenburger Ritter an der Anhäuser Mauer, dem einzigen Rest eines früheren Klosters im Oberamt Crailsheim (Abbildung in Kunst- und Altertumsdenkmälern: Jagstkreis Seite 735) dargestellt sind (von O. nach W.).

Bischof Leupold von Bamberg . . . . † 1362,
Ritter Engelhardt . . . . . † 1410,
Wilhelm der Ältere . . . . . † 1412,
Wilhelm der Jüngere . . . . . † 1416,
Jörg . . . . . † 1472.

Trotz des Unterschiedes in den Todesdaten sind sie wohl alle zu gleicher Zeit gearbeitet und zeigen die Ritter in voller Rüstung en face in tiefer, rechteckiger Nische. Schon aus der späteren Entstehungszeit geht hervor, daß es Rittergestalten nach dem beliebten Schema sind, keine Porträtfiguren.

Ebenso ist es mit dem Grabstein des angeblich 1403 gestorbenen Wilhelm von Rechberg in Weikersheim (O. A. Mergentheim).

[1]) Der Grabstein des Dittrich von Berlichingen † 1493 in der Franziskaner Kirche zu Rothenburg o. d. Tauber ist dem Stein des jungen Friedrich von Schöntal in Anordnung und Rüstung und der Buchstabenform der Inschrift so ähnlich, daß man einen engeren Zusammenhang zwischen beiden annehmen möchte. Gegen die Annahme, beide seien vom selben Künstler gefertigt, spricht aber die unvergleichlich viel bessere Qualität des Rothenburger Steins.

Nach der altertümlich breiten Form des Steines mit umlaufender Inschrift (deutsch in gotischer Minuskel), sowie nach der Art, wie die Gestalt die ganze Platte deckt und mit dem Helm in den oberen Schriftrand stößt, könnte man schließen, Todesdatum und Entstehungszeit fielen zusammen. Doch ist das der Rüstung wegen ausgeschlossen. Es ist der voll ausgebildete Plattenpanzer, wie ihn die vorigen Ritter trugen, nur mit den Rosetten des Rennzeugs statt der Kacheln als Schulterschutz. Vor Mitte des Jahrhunderts ist er in dieser entwickelten Form nicht möglich. Daß der Stein auch nur zu dieser Zeit in Weikersheim gesetzt sein kann, geht daraus hervor, daß die Stadt zu Hohenloheschem Besitz gehörte und nur einmal vorübergehend 1449—1455 an Wilhelm von Rechberg verpfändet wurde. Der damals in Weikersheim ansässige Nachkomme, der denselben Namen trug wie sein Vorfahre, müßte also diesem das Denkmal gesetzt haben; wenn es nicht eher sein eigenes Grabmal ist und die Zahl falsch angegeben wird. Sie ist verwischt und stark abgerieben[1]).

Die Messingstatuen des Ritters Konrad von Weinsberg † 1446 und seiner Gattin Anna von Hohenlohe † 1437 in der Abteikirche von Schöntal stammen wohl aus einer Nürnberger Gießerei vom Anfang des 16. Jahrhunderts und gehören dem Material und ihrem Ursprungsort nach nicht hierher. Doch sind auch sie als Grabstatuen aufzufassen, obwohl ohne Inschrift oder Zusammenhang mit einem Epithaph.

Das letzte große Denkmal dieser Epoche steht wieder auf Groß-Komburg, neben dem des Schenken Georg. Es ist ebenso hoch wie dieses (3,10 m), aber beträchtlich schmaler (0,97 m) und stellt den letzten Abt und ersten Propst Seyfried von Holtz dar † 1504[2]). In Ausführung und Porträttreue übertrifft er alle anderen. Figur und Stein waren ganz bemalt und sind in den alten Farben noch wohl erhalten. Ähnlich wie Georg steht der Abt im Hochrelief in einer muldenförmig gewölbten Nische, deren Ränder die Inschrift tragen (gotische Minuskel mit Majuskeln vermischt). Eine zweite Inschrift, fast gleichen Inhalts, findet sich oben als Abschluß des ganzen. Auch hier überragt das Hochrelief den Steinrand nur

1) Dehio (Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler Süddeutschlands) gibt 1413 an.
2) Abbildung Tafel V.

um ein weniges. Während aber der Ritter in seinem Gehäus weiten Raum zur Handhabung der Waffen hatte und noch für die großen Wappen Raum blieb, schließt sich hier der Nischenrand oben und zu beiden Seiten eng an die Kontur der Figur an. Der Eindruck des Gedrängten wird noch verstärkt durch die Bekrönung der Nische, die ein Drittel des ganzen Steins ausmacht und so reich mit Ornament, Wappen und Inschrift geschmückt ist, daß vom Steingrund gar nichts mehr übrig bleibt. Geradezu luftig erscheinen daneben die Baldachine beim Schenken Friedrich und bei Susanna und auch die an sich doch mächtigen Voluten über der Nische Georgs.

In dieser verschiedenen Raumverteilung bekundet sich das neue Stilprinzip des beginnenden 16. Jahrhunderts. Es macht das Denkmal zu einem Werk des Überganges, in dem einmal noch an der alten Monumentalität und dem Hochrelief festgehalten ist, die Einordnung der Figur aber und die Dekoration schon dem neuen Geschmack angepaßt sind, der das kleine Format mit geringer Nischenvertiefung liebt und in der Grabplastik an Stelle des architektonischen Gefüges eine linear dekorierte Platte mit dem malerisch behandelten Flachrelief der Figur setzt. Da es dabei nicht so sehr auf den Gesamteindruck ankommt, als auf ein liebevolles Eingehen aufs Detail, so kann mehr noch als früher einer getreuen Wiedergabe aller Porträtzüge Rechnung getragen werden.

Aber auch in der einzelnen Form des Ornaments gibt sich ein neuer Geschmack kund, und auch dafür ist das Seyfrieddenkmal vorbildlich. Die beiden bandartig gewundenen Blattranken, die aus dem gleich einer Kordel geflochtenen Spitzbogen herauswachsen, kann man als Weiterbildung der Krabben am Grabmal des Schenken Georg betrachten. Es ist hier das Gleiche eingetreten, wie in der Gesamtanlage: die Trennung der Teile in runde und spitzige, in gestreckte und aufgerollte, die dem Ganzen so viel Leben gaben, ist ersetzt durch die gleichmäßig breite Entfaltung eines Laubgebildes, an dem man das Blatt nicht mehr vom Stiel unterscheiden kann und dem trotz aller Windungen doch die schnelle, leichte Bewegung fehlt, die die früheren Krabben auszeichnete. Hier bereitet sich offenbar die Stillung vor, deren später die Renaissance für ihr groß gebildetes, den architektonischen Formen angepaßtes Blattwerk bedurfte. Wie

weit aber davon der Seyfriedstein noch entfernt ist, zeigt die lustige Bekrönung des Spitzbogens durch die nicht einmal ganz gerade aufgesetzte Mitra: gleichsam als sei sie dem Abt zur Strafe entflogen, als er die Umwandlung seines Klosters in ein adliges Chorherrenstift zuließ und selber erster Propst darin wurde.

Was für ein Mann er war, darüber klärt uns die Statue zur Genüge auf. Dieselbe Ruhe und Zurückgezogenheit, die die Schenken charakterisierte, zeichnet in noch höherem Maße den Abt aus, bei dem das geistliche Amt und persönliche Veranlagung das Ihre wohl noch dazu taten, diesen Eindruck zu erhöhen. Er steht im Ornat ganz en face da, den linken Fuß ein wenig nach vorn gerückt. Die Rechte hält das Pedum, die Linke das Buch. Der Kontur ist dadurch, daß beide Arme weit nach vorn übergreifen, wieder ganz gestillt, wie bei Friedrich und Susanna. An den Schenken erinnert auch die geradlinige Faltengebung des Gewandes; sie zeigt aber zugleich die Wandlung, die in der Stoffbehandlung seitdem vor sich gegangen ist. Während sich nämlich die Längsfalten des Rockes bei dem Schenken rund und weich wölben und in ihrer vollen Form den plastischen Eindruck der ganzen Gestalt heben, sind die Längsfalten des Chorrockes beim Propst breitgedrückt und biegen scharfkantig um. Auch der Saum setzt sich scharf gegen das untere pelzverbrämte Gewand ab, das seinerseits wieder hart auf die Füße stößt. Herrscht hier auch noch ein stärkeres plastisches Gefühl als bei anderen gleichzeitigen Denkmälern, so fallen die Gewänder doch schon nicht mehr in natürlichem Fluß. Sie sind wie geometrisiert und in ihrer ungebrochenen Geradheit wie mit dem Lineal gezogen. Wo, wie an dem Almutium, die Fläche glatt gelassen ist, tritt die Farbe bereichernd und belebend ein. So ist der Chorrock weiß, das Almutium mit Kappe und Handschuhen blau, Schuhe und Kragenschnur rot, das Sudarium gelb. Das Gesicht hat einen dunklen, fleischfarbenen Ton, an Kinn und Wangen deutet die schwärzliche Färbung den rasierten Bart an. Auch die Haare sind schwarz.

Der Kopf sitzt auf einem breiten, faltigen, fetten Hals auf. Das Gesicht ist ebenfalls voll, besonders die untere Partie. Durch den gesenkten Blick, die herabhängenden Mundwinkel und die tiefen Falten sieht der alte Mann sehr sorgenvoll aus. Es muß auch zu

seiner Zeit in dem heruntergekommenen Kloster sehr stürmisch zugegangen sein.) Die einzelnen Formen des Gesichts ähneln denen des Schenken Georg sehr, besonders die Augen mit den mandelförmig geschnittenen, hochgewölbten Pupillen und den vollen, sie scharf begrenzenden Lidern. Nur ist hier der Blick nach unten gerichtet und nicht so starr. Auch die zwei tiefen Runzeln über der Nasenwurzel fehlen nicht, ebenso die Falten von den Nüstern zum Mund. Die Nase ist kräftig mit zurückweichenden Flügeln und überspringender Spitze gebildet, ganz wie bei Georg. Für die Annahme, daß beide Denkmäler aus derselben Werkstatt stammen (Kunst- und Altertumsdenkmäler: Jagstkreis), spricht außer den stilistischen Eigentümlichkeiten im Gesicht auch die scharfe, schneidige Behandlung der Rüstung und des Priestergewandes und ein gewisser finsterer Ausdruck in den Mienen beider. Die sonstigen Unterschiede im Ornament und Disposition der Figuren erklären sich aus den verschiedenen Entstehungszeiten.

In welcher Werkstatt aber sind die beiden vortrefflichen Denkmäler entstanden, die sich stilistisch so stark von den vollen weichen Grabmälern Friedrichs und Susannas unterscheiden? Daß der harte Solnhofer Stein bei Schenk Georg nicht allein die Ursache dieser scharfen, wie aus Erz gegossenen Formen ist, beweist das Grabmal des Abtes. Zieht man die übrige Haller Plastik zur Vergleichung heran, so würden sich diesmal schon eher Ähnlichkeiten in der Behandlungsweise ergeben. Die eigentümlichen, burgundischen Einfluß verratenden Prophetenfiguren vom Sakramentshaus zu St. Michael in Hall, um 1440 entstanden (Schütte, Schwäbische Schnitzaltäre Tafel 24) zeichnen sich aus durch größte Härte und Schärfe in Behandlung der Fleischteile und in Brechung der Gewänder. Wie auf dem Hochaltar in St. Michael besteht auch bei ihnen Bart und Haar aus einer dicken pappigen Masse, durch die der Meißel einige tiefe, gerade oder schraubenartige Züge gestoßen hat, um die einzelnen Strähnen anzugeben. Ähnlich ist's mit dem Riedner Altar in Stuttgart (um 1460), auf dem der Mohrenkönig in der Anbetung des Kindes dicke, wie aus Teig geformte Schneckenlocken trägt, die von spiralartigen Furchen durchzogen werden. Diese auffällige Art der Haarbehandlung findet sich auch auf dem Schenkengrabstein;

die Mähne des Löwen ist auf der Stirn in ganz entsprechende Schneckenlocken gelegt; diesmal hat man allerdings nicht mehr das Gefühl von einer zäh zusammenhängenden Masse, sondern von einzelnen, scharf voneinander getrennten, sauber nebeneinander gelegten Strähnen. Stärker wird dieser Eindruck noch bei dem spärlichen Haar, das unter der Kappe des Abtes sichtbar wird. Diese Art der Haarbehandlung ist aber nichts Charakteristisches für Hall allein. Wir finden sie vor und nach dieser Zeit in ganz Schwaben (Königsfiguren im Ulmer Gewerbemuseum aus der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts, Gestalten am Uracher Taufbrunnen von 1518). Von diesen einzelnen, immerhin hervorstechenden Eigentümlichkeiten abgesehen, sind aber die Gestalten des Sakramentshauses und der Altäre durchweg in den Proportionen kurz und gedrungen; die Stoffe ihrer Gewänder sind schwer; die Falten, obwohl zum Teil stark gebrochen, dick und voll, die Gesichter außerordentlich eckig und ungelenk. Bei dem Riedner Altar und dem Sakramentshaus wird das besonders deutlich. Die beiden Komburger Figuren dagegen sind schlank, hochgewachsen, geschmeidig und gelenkig. Die vorher hervorgehobene Schärfe in der Behandlung ist etwas ganz anderes als Eckigkeit, die Starrheit in der Haltung etwas anderes als Ungelenkigkeit[1]).

Die andere Gruppe von hällischen Bildwerken, die hier in Betracht kommen, sind die heiligen Gräber von Meister S. K. W. in St. Katharina (1470) und St. Michael. Die Halbfiguren der bestattenden Männer, auf die es hier hauptsächlich ankommt, haben auf beiden Werken ebenfalls kurze gedrungene Körper und runde, fast derbe Köpfe. Die Nase ist kräftig aber kurz, die Oberlippe infolgedessen auffällig lang. Es sind Gestalten eines Künstlers aus derselben Sphäre wie die vorigen, nur hat sich alles Grobe und Bäurische hier verfeinert. Der alte Typus ist geblieben. Eine außerordentliche Herbheit liegt auf allen Gesichtern, auch auf denen der Frauen, trotz ihrer Fülle; und vor allem auf dem des Johannes in St. Katharina. Gerade er und der schlafende Krieger vorn rechts

[1]) Ob das von einem hällischen Bildhauer für Kloster Heilsbronn gelieferte Standbild (1477) noch existiert, oder welches unter den erhaltenen es sein kann, ist unbestimmt. Jedenfalls stimmt keines dort im Stil mit den beiden Komburgern überein.

am Sarkophag stehen vielleicht in der Schärfe und Sorgfalt der Formenbehandlung den Komburger Standbildern am nächsten, trotz ihres gedrungenen Baues und des breiten Gesichts. Nur die Behandlung der Augen weicht ganz von der des Schenken und des Abtes ab. Sie ist gerade für den Meister S. K. W. und für die ganze hällische Altarplastik charakteristisch. Die Augen stehen bei allen etwas schief — nicht nur zum Ausdruck des Schmerzes (wie der schlafende Krieger beweist), die inneren Augenwinkel etwas höher als die äußeren. Das obere Augenlid ist stark geschwungen, es macht einen tiefen Bogen nach unten, so daß das untere Augenlid nur sehr klein dagegen erscheint und die Lidspalten nur schmal geöffnet sind. Der Blick ist dadurch fast bei allen Figuren nach unten gerichtet. Es ist bemerkenswert, daß sich unter den Altären gerade bei den Schreinfiguren des Riedner Altars diese eigentümliche Augenbildung am deutlichsten ausgeprägt findet. An der Malerei seiner Flügel tritt nämlich der niederländische Einfluß auf die hällische Kunst (Schütte s. S. 129) am klarsten zutage. Und in der Tat ist auch in dieser Augenbildung die niederländische Beeinflussung offenbar. Die Gestalten Dirk Bouts' (vergl. die Madonna mit Kind in Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 545c) zeigen dieselbe Augenbildung. Ganz ähnlich ist sie schon bei Jan v. Eyck (Arnolfini Porträt Berlin) und Rogier v. d. Weyden. Ihr widerspricht aber ganz die oben beschriebene Augenbehandlung beim Schenken und Abt und dem Löwen des Schenken. Für sie und zum Teil auch für die übrige Gesichtsbildung findet sich nirgends in der fränkischen und schwäbischen Plastik ein Analogon außer in der Syrlinschule.

Das Scharfe und doch Geschmeidige in den Figuren und dem Beiwerk, das so sehr an Erzarbeit erinnert, hat mit Syrlins „Schreinerstil" nicht viel zu tun. Auch zeigen die zierlichen Ritterfigürchen vom Ulmer Fischkasten (1482) und der urkundlich von ihm 1489 gearbeitete Grabstein des Hans von Stadion in Oberstadion (O. A. Ehingen), wie er sich solcher Aufgaben entledigte. Alle seine Steinfiguren machen einen dekorativ malerischen Eindruck, das Monumentale fehlt ihnen ganz. Dagegen zeigen die Gesichter der männlichen Halbfiguren vom Ulmer Chorgestühl, sowie die der Figuren seines

Sohnes, namentlich der Propheten von der Domkanzel, und schließlich auch noch Hans Dauers Halbfiguren vom Chorgestühl zu St. Anna in Augsburg (jetzt in Berlin) einen ganz bestimmten Typus, der in den Hauptzügen mit den Komburger Statuen übereinstimmt. Überall die kräftigen, ganz geraden Nasen, an der Nasenwurzel schmal und mit starker Senkung ansetzend und allmählich kräftiger werdend. Die Flügel weichen zurück, so daß die Spitze ziemlich scharf vorsteht. Vor allem aber die charakteristische Behandlung der Augen mit den runden, hochgewölbten Pupillen und den gleichmäßig breiten, scharf absetzenden Lidern und dem dadurch starren, ins Ungewisse gerichteten Blick[1]).

Die Frage, ob der Bildhauer der beiden Denkmäler ein Fremder war oder ein Haller, der im Süden gearbeitet hat, ist damit nicht gelöst. Wie die Haller Altarplastik einen fremden niederländischen Einschlag hat, so ist offenbar auch die Steinplastik nicht rein lokalen Charakters. Sie hat sich, wie nach der Lage der Stadt und ihrem politischen Zusammenhang mit Oberschwaben erklärlich, mit vielem Fremdem, speziell Oberschwäbischem gemischt.

Vielleicht spricht auch noch diese Erwägung gegen die Entstehung der Steine in der Werkstatt eines Haller Bildhauers: der frühe, unvermutete Tod des jungen Schenken wurde den Hallern zur Last gelegt. Die endlosen Fehden zwischen Stadt und Burg hatten schon vorher zur Schließung und Vermauerung des Unterlimpurger Tores geführt. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts waren die Parteien des ewigen Streits müde. Der letzte Schenk Erasmus verkaufte Burg und Güter an Hall und zog mit seiner Familie nach Unterfranken. Sein Epitaph ließ er noch in der Komburger Schenkenkapelle aufrichten; es war das Werk eines fremden Künstlers, des Franken Loy

[1]) Daß das Ornament an beiden Steinen: die Krabben am Bogen des Schenken, das Blattgewinde beim Abt, in ähnlicher Art am Chorgestühl in Ulm vorkommt, gibt keinen Beweis. Gerade diese Motive sind so allgemein verbreitet, daß sie sich überall nachweisen lassen. Der Rundstab mit der dreigelappten Blattranke in der Mitra kehrt ganz ähnlich am Schreinkasten des Hochaltars von St. Katharina in Hall wieder, die Zinnenbekrönung des Aufsatzes am Altar- und Sakramentshaus in Unterlimpurg, ebenso aber an zahlreichen Möbeln und Schränken (Uracher Sakristei-Schrank 1507). Ob das krummstabartige Umbiegen der Fialen im Baldachin des Schenkensteins eine Reminiszenz an das Krafftsche Sakramentshaus in St. Lorenz in Nürnberg ist, läßt sich auch nicht feststellen.

Hering, aus Solnhofer Stein wie Georgs Denkmal. Sollten sich die Angehörigen des Schenken Georg, gerade wegen ihrer Feindseligkeit mit der Stadt, nicht vielleicht auch eher an einen fremden Künstler gewandt haben, besonders da ihnen zu jener Zeit so viele tüchtige Kräfte zur Verfügung standen? —

B. 1500—1520. Das Grabmal des Abtes Seyfried bildet, wie gesagt, den Übergang zu einer neuen Art des spätgotischen Grabmalstypus. Was bei ihm in der Anordnung und im Figürlichen nur erst angedeutet ist, zeigt der ausgezeichnete Grabstein des Stiftspropsts Dr. Vergenhans † 1512 in der Stiftskirche zu Stuttgart in vollster Entwicklung. Die Nische ist so flach und enge geworden, daß der Propst aus ihr heraustreten muß, um Füße und Arme frei bewegen zu können. Das Ornament bedeckt in einem gewaltigen Schnörkel den ganzen oberen Teil über dem Bogen. In Gesicht und Händen ist das Allermöglichste an anatomischer Genauigkeit und Porträttreue geleistet. Der Grund für solche genaue Wiedergabe aller Einzelheiten liegt in der allgemeinen spätgotischen Vorliebe für das Sehen im Detail, das sich ganz entsprechend auch in der Architektur äußert: Die Einzelglieder werden zu großen Flächen zusammengestrichen und diese mit ornamentalem Flachschnörkelwerk aus naturalistischen Ranken und Blättern überzogen. Diese ganze Richtung aufs Malerische und Lineardekorative hängt offenbar zusammen mit der Vorherrschaft, die sich Malerei und Graphik, vor allem Kupferstich und Holzschnitt, in Franken und Schwaben während der letzten 20 Jahre des 15. Jahrhunderts errungen hatten. Durch die Betrachtung der Holzschnitte, in denen jede einzelne Linie in ihrem Schwung Ausdruck und Bedeutung hat, das Ganze sich aber für den Gesamteindruck oft recht unklar gestaltet, war das Auge an das Sehen aus der Nähe, an das Detaillieren der Formen gewöhnt und wünschte ein Gleiches in der ganz anderen Bedingungen unterworfenen Architektur und Plastik. Zu welchen phantastischen, aller klaren und vernunftgemäßen Raumgestaltung spottenden architektonischen Gebilden die Zeit gelangte, zeigt ja am besten die Triumphpforte Dürers, wenn sie auch als Holzschnitt nur fürs Papier bestimmt war.

Für die deutsche Kunst, insbesondere für die deutsche Plastik im Anfang des 16. Jahrhunderts ist es überhaupt von großer Bedeutung geworden, daß ihre Renaissance von Malern und Kupferstechern, allen voran von Dürer eingeleitet wurde. Wie groß Dürers, des Malers und Graphikers, Macht und Einfluß in den ersten Dezennien des neuen Jahrhunderts war, zeigt am deutlichsten der Umstand, daß sich selbst die Plastik ihm nicht entziehen konnte. Steinbildwerke und zumeist Grabsteine und Epitaphien sind oft nichts anderes als in Stein übertragene Holzschnitte oder Kupferstiche. Besonders Dürers erste machtvollste Werke, die Apokalypse und das Marienleben, haben da vorbildlich gewirkt. Der Bayer Stephan Rottaler (Ph. M. Halm: Rottaler) und vor allem der Franke Loy Hering (Mader: Loy Hering) haben sie in Altären und Epitaphien am häufigsten und in engster Anlehnung an das Original benutzt. Auch kommen bei Hering noch Kopien anderer Dürerscher Werke, zum Teil mit stärkerer Veränderung vor. Selbst im Norden, in Brüggemanns Altar von Schleswig, ist in der Anordnung der Szenen und in den verschiedenen Motiven der Einfluß Dürers nicht zu verkennen. Aber Dürer hat auch selbst für die Plastik Visierungen geliefert; die Reliefs der Fuggerkapelle zu Augsburg sind das berühmteste Beispiel. Die Bronzegrabmäler Vischers gehen zum Teil auf seine Entwürfe zurück (Henneberg-Grabplatte in Römhild), und vielleicht haben auch seine Wappen-Holzschnitte- und -Kupferstiche mit den breit gewundenen, herrlichen Helmranken und Flügeln als Vorbilder gedient für die vielen spätgotischen Wappengrabsteine, wie sie auch gerade in W. F. in dieser Zeit so reichlich zu finden sind (Gros-Komburg, Hall, Stöckenburger Kirche). Dies alles nur zum kurzen Beweis für die Bedeutung Dürers auch für die Grabplastik! Daß das Nürnberg so nahe gelegene W. F. nicht unberührt davon blieb, ist selbstverständlich. Dennoch ist keins seiner Werke in unserem Gebiet (wie bei Loy Hering) zu direktem Vorbild für die figürliche Grabplastik geworden. Sein Einfluß beschränkt sich auf die Kunstübung im allgemeinen.

Anders mit Peter Vischer und seiner Gießhütte. Es wurden nicht nur zahlreiche Bilder der Vischerschen Werkstatt nach Schwaben importiert (Grabstatue des Philipp von Weinsberg in Schöntal, Grabplatte der Markgräfin zu Baden-Hochberg in Stuttgart, Grabplatte des

Eitel Friedrich von Zollern in Hechingen); man kopierte auch berühmte Figuren des Meisters, vor allem vom Sebaldusgrab, in Stein. Ein Beispiel für Oberschwaben gibt Vollmer (schwäbische Monumentalbrunnen) an den Figuren vom Rottweiler Marktbrunnen, wo Petrus, Paulus und Matthias an Vischers Apostelstatuen erinnern.

Auch scheinen die vollen und doch zarten Formen des Vischerschen vegetablischen Ornaments nicht ohne Einfluß gewesen zu sein.

a) FLACHRELIEFS 1500—1510. Im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts sind, wie gesagt, in W. F. die kleinen Grabsteine mit der in wenig vertiefter Nische stehenden Flachrelieffigur fast ausschließlich gebräuchlich. Charakteristisch für sie ist vor allem das nun auch hier eindringende naturalistische Astwerk, das an Stelle der Rund- und Dreiecksstäbchen von jetzt ab die Nische umschließt. Entweder steigen zwei dicke Stämme, an denen die Rinde und die Stümpfe der abgehauenen Zweige noch deutlich sichtbar sind, an beiden Seiten empor und verschlingen sich oben zu rundbogigem Abschluß, oder es werden in die oberen Ecken der Nische zwei starke Äste eingespannt, die sich mit ihren breiten, gewellten Blättern ineinander verflechten und so einen auf die Fläche projizierten Baldachin über der Figur bilden. Es ist dasselbe Rahmungs- und Abschlußmotiv, wie es die Flügel der Schnitzaltäre um diese Zeit zeigen, selbst wenn schon die Malerei an Stelle des Flachreliefs getreten ist. Bilder mit Porträtfiguren in Lebensgröße, wie das Bildnis des Elias Stalburgk in Frankfurt (Städel) von Jerg Ratgeb um 1515, unterscheiden sich von gleichzeitigen Grabsteinen nur dadurch, daß sie eben gemalt sind und die oben beschriebene Umrahmung aus Holz geschnitzt ist. Format des Bildes und des Steins, Haltung und Gebärde der Figuren stimmen sonst ganz überein. Wie in der Malerei kommen auch in der Grabplastik noch zuweilen einfachere (rechteckige) Nischen vor, mit runden Profilierungen oder ohne jeden besonderen Abschluß gegen den Rand. In solchen einfachen Nischen stehen auch die Flachrelieffiguren, die schon vereinzelt am Ende des 15. Jahrhunderts vorkommen. So zeigt schon der Grabstein des Schenken Albert von Limpurg † 1449 (Groß-Komburg) die Gestalt dieses Mainzer und Würzburger Kanonikus in ganz flachem

Relief, das in der kaum vertieften Nische wie aufgezeichnet aussieht. Als Umrahmung der Figur läuft ringsum die Inschrift (lateinisch in gotischer Minuskel), die Ecken des Bildfeldes füllen vier kleine Wappenschilde aus. Der Kanonikus ist in Dreiviertel-Profil nach links schreitend dargestellt, eine Art der Anordnung, wie sie uns hier zum erstenmal begegnet, und gleich so gut verstanden und im ganzen Körper so konsequent durchgeführt, daß man auf die Vermutung kommt, der Stein sei lange nach dem Tode des Geistlichen gefertigt.

Der Grabstein des Abtes Bernhard von Berlichingen † 1483 in der Stiftskirche zu Schöntal zeigt eine ganz ähnliche Gestalt, nur mehr in Frontansicht. Die besondere Art des Reliefs und der Gewandbehandlung bringen ihn einem Grabstein aus dem 16. Jahrhundert sehr nahe; er soll mit diesem zusammen noch einmal besprochen werden. Die bei beiden Grabsteinen angewandte Schrittstellung im Dreiviertel-Profil wird im Verlauf des 16. Jahrhunderts besonders beliebt. In W. F. findet sie sich in dieser Zeit am häufigsten bei Frauendarstellungen.

So auf dem Grabstein der Anna v. Weyler † 1502 zu Stöckenburg (O. A. Hall), mit dem die lange Reihe spätgotischer und Renaissance-Grabmäler derer von Vellberg in der Kirche zu Stöckenburg beginnt, die, wie im 15. Jahrhundert Groß-Komburg, nun im 16. Jahrhundert das Zentrum der schwäbischen Grabplastik in W. F. wird. Die Frau setzt das linke Bein vor, was unter dem Gewand deutlich sichtbar wird, und zieht die rechte Schulter etwas zurück, aber nur so wenig, daß Oberkörper und Gesicht fast noch en face erscheinen. Die Haltung der Arme und der über der Brust betend erhobenen Hände ist aber, wie in den meisten anderen Fällen, noch nicht geglückt. Die Gewandung ist charakteristisch auch für die ganze übrige Frauentracht der Zeit. Über dem enganliegenden Kleid, das die Körperformen deutlich erkennen läßt, liegt der weite Mantel, von den Schultern gleichmäßig herabfallend und über der Brust durch eine Doppelschnur gehalten. Das den Kopf ganz umhüllende Kopftuch fällt breit auf die Schultern herab; bei andern ist es unter dem Kinn zusammengesteckt. Hals und Kinn bedeckt ein Tuch von feinerem Stoff. Auch hier wieder der stille Kontur, der, am Kopf beginnend, ohne jede Einschnürung nach unten hin immer

breiter werdend, an beiden Seiten des Körpers gleichmäßig herabläuft. Ihm parallel gehen wenige schlichte Falten ohne Querunterbrechung im Gewand und Mantel von oben bis unten herab; das Kopftuch ist fast ganz glatt.

Vorläufig aber bleiben die Versuche, eine Figur in seitlicher Bewegung darzustellen, noch vereinzelt. Erst 15 Jahre später wagt man sich von neuem und mit besserem Erfolg an die Lösung dieser Aufgabe. In den 1520er Jahren ist diese Art der Darstellung allgemein gebräuchlich. Vorläufig behält man auch jetzt noch am liebsten die einfache Frontalstellung bei, aber mit Differenzierung von Stand- und Spielbein und größerer Beweglichkeit des Kopfes. Der Kontur bleibt dabei gleichmäßig unbewegt; die Arme sind nach vorn gelegt, die Hände gefaltet oder den Rosenkranz haltend.

Der Grabstein der Margarete von Vellberg † 1496 in Stöckenburg ist sehr abgerieben und nur zur Hälfte erhalten (die Handschrift Nr. 127 im Königlichen Staatsarchiv von 1786 gibt noch eine Zeichnung des ganzen Steins). In der von starkem Astwerk umrahmten Nische steht die Frau ganz en face in ähnlichem Gewand wie Anna von Weyler. Sie rafft aber vorn mit beiden Händen den Mantel, wodurch der zierliche Oberkörper sichtbar wird. Das Streben nach dem Eleganten und Anmutigen wird bei dem überhaupt sehr guten Werk besonders deutlich. Zwar verhüllt der weite Mantel Kopf und Körper fast völlig, und von der modischen koketten Tracht, wie sie wohl auf fränkischen Grabsteinen vorkommt, ist hier wie in der ganzen Grabmalsplastik in W. F. Abstand genommen, aber durch das Auseinanderschlagen des Mantels wird wenigstens der zierliche Oberkörper und die Brust sichtbar, die sich unter dem enganliegenden Gewand und durch die hohe Gürtung deutlich markiert. Schon bei Susanna von Tierstein war das Bestreben offenbar, den Körper klein und schmal zu gestalten; was aber dort unter der Menge des Stoffs verborgen blieb, wird hier ganz klar. Auch in dem Zurseiteneigen des Kopfes bei beiden Stöckenburger Frauen liegt eine gewisse Koketterie, die bei dem feinen Gesicht der Margarete von Vellberg sehr anmutig wirkt, bei den derben Zügen der Anna von Weyler nicht recht herauskommt[1]).

[1]) S. Anm. [1]) nächste Seite.

Eine fränkische Arbeit ist der Grabstein des Komturs Georg zu Henneberg † 1508 in Mergentheim. Der Mann steht frontal auf schmalem Sockel in der von starkem Astwerk umrahmten und von sehr schönem, lebendigem Wappenrankenwerk bekrönten Nische. Den äußeren Abschluß bildet die ringsum laufende Inschrift. Die schmale Nische wird ganz von dem großen Mantel ausgefüllt, der über das in großen schlichten Röhrenfalten herabfallende Gewand so ungeschickt drapiert ist, daß der Unterkörper gegenüber der schmalen Brust und den zu kurzen Armen mit den zierlichen Händen übermäßig plump erscheint. In dem herabhängenden Stoff des nach links herübergezogenen Mantels stehen nun neben breiten glatten Flächen lange, eckig gebrochene Falten mit den angekerbten Faltenaugen, die in ihrer Unruhe an Riemenschneiders spätere Art erinnern. An eine Modellierung zugunsten des Körpers ist dabei nicht gedacht, wie ja auch die Proportionierung des Körpers fehlerhaft ist. Auf den verhältnismäßig schmalen Schultern sitzt ein großer Kopf mit breitem Gesicht, von starkem Haupthaar und Vollbart umrahmt. Der Mund verschwindet darin fast ganz. Stirn und Wangen sind breitflächig und ohne Modellierung. Auf Porträttreue ist wohl verzichtet. Die Gesichter der Deutschordensmeister und Komture der Zeit ähneln sich überhaupt ziemlich untereinander, schon durch die Fülle des Haars und Bartes. (Vergl. den Grabstein des Johann von Adelmann in Hohenstadt † 1515, abgebildet in den Kunstdenkmälern: Jagst-

(Anm. zu vor. Seite)

1) Die Schematik, die in dieser Körperbildung liegt, wird am deutlichsten bei dem Grabstein einer Frau

Regine von Scheppach
† 1503 Kocherstetten,

(O. A. Künzelsau). Ganz wie Margarete von Vellberg in Stellung und Gewandung, macht sie gegenüber den Stöckenburger Gestalten einen höchst merkwürdigen Eindruck durch die aufgeregte Bewegung der Falten im Mantel und Kopftuch. Zwischen hohen Faltengraten liegen große muldenförmige Eintiefungen, gleichsam als hätte man in zähen Teig mit dem Daumen gedrückt. Am auffallendsten ist diese Form ⋈ der Einsenkung, die sich zwischen die Rundfalten des Mantels legt. Das ganze ist eine ziemlich minderwertige, obendrein mit Ölfarbe überschmierte Arbeit, aber interessant dadurch, daß sie die fränkische Vorliebe für ein möglichst reiches, heftiges Faltenspiel ad absurdum führt. Selbst der Rosenkranz, der sonst nur gerade herunterhängt, mußte hier verschlungen werden.

kreis S. 19.) Die meisten von ihnen, früher auf Schloß Hornegg, sind nach Wien (Museum Ferdinandeum) verkauft.

Wie solch ein Grabstein ein Jahrzehnt später in Schwaben aussieht, zeigt der des Caspar Eberhart † 1516 an der St. Michaelskirche in Hall. Er entspricht in Anordnung und Stellung der Figur ganz dem Mergentheimer, nur ist die Umrahmung im Sinne der Renaissance vereinfacht und der Körper unter dem Gewand besser angedeutet; auch werden beide Füße deutlich sichtbar. Das Gesicht ist ebenfalls vom Haupthaar und Vollbart dicht umrahmt, aber das Porträtmäßige der Züge des alternden Mannes stärker betont. Das naturalistische Ast- und Rankenwerk fehlt hier schon ganz; die Nische wird durch eine, oben in Kielbogenform ausgeschweifte Hohlkehle gegen den breiten Rand abgegrenzt. Dieser ist unten besonders breit, an beiden unteren Ecken durch Schilde gerahmt und ohne Inschrift. Er wird dadurch deutlich als Sockel charakterisiert und somit zum erstenmal eine architektonische Unterscheidung der vier Randleisten vorgenommen[1]).

Die Nische ist breiter als die vorige, wird aber auch ganz von der mächtigen Schaube des Mannes gefüllt, das Barett stößt hart an den Bogenabschluß an. Das Motiv des nach rechts herübergezogenen Mantels ist ungezwungener, der Faltenwurf stiller und regelmäßiger. Trotzdem macht sich hier gerade das Unkörperliche, Gezeichnete in der Faltenbildung besonders bemerkbar. Der ganze Stoff bildet eine große indifferente Fläche, auf die die Längs- und Querfalten aufgelegt sind, ohne die Lage des Stoffes als Ganzes zu beeinflussen. In der Zierlichkeit der Hände und der leisen Neigung des Hauptes zur Seite klingt noch ein wenig die scheidende Spätgotik nach.

Es ist eins der interessantesten Schauspiele in der Stilgeschichte, zu beobachten, wie lange und heftig die Spätgotik, besonders in

[1]) Die Inschrift (deutsch in gotischer Minuskel) läuft nur an den Seitenrändern entlang, der Name allein steht oben, von zwei Wappenschilden umrahmt. Der Symmetrie zu Liebe hat man ihm sogar Gewalt angetan, indem die zu „E b e r“ gehörige Silbe „hart“ erst auf der rechten Schmalseite zu stehen kommt. Also auch die Schrift selbst ist hier als architektonisch kompositionelles Motiv verwandt.

diesem Teile Deutschlands, gegen die andringende Renaissance kämpft. Neben Peter Vischer, der verhältnismäßig früh italienischen Einflüssen zugänglich wird, sie aber kraft seines wahrhaft großen Künstlertums auf originale Weise verarbeitet, steht als Vertreter des Alten Adam Krafft mit seinen spezifisch spätgotischen Skulpturen. Ebenso ist Riemenschneider zeitlebens ein Spätgotiker geblieben und hat nur als solcher künstlerisch Wertvolles geleistet. Sein Grabmal des Bischofs Lorenz von Bibra von 1519 im Würzburger Dom ist ein gutes Beispiel dafür, wie man sich im allgemeinen in Franken und Schwaben gegen den neuen Stil verhielt. Man versuchte es entweder mit Häufung und lebendigeren Kombinationen der alten Motive, oder man zog, wie Riemenschneider beim Bibradenkmal, ganz äußerliche Renaissancemotive in die Dekoration mit hinein und versuchte der schon so wie so überladenen alten Komposition durch Beifügung dieser fremden Elemente neues Leben zu geben. So verfährt man bis zum Ende des ersten Viertels im 16. Jahrhundert. Für den gesunden, künstlerischen Sinn aber und für das Erwachen eines Verständnisses für die Grundprinzipien des neuen Stils spricht es, daß man nach so viel Suchen und Versuchen nun alles nur äußerlich Entlehnte fortläßt und mit der schlichten Darstellung der Figur vor glattem Hintergrund beginnend, sich zu einer Renaissance durcharbeitet, die, wenn auch durch Einwirkung von außen veranlaßt, doch eine Umwandlung des künstlerischen Empfindens in der Vorstellung des rein Menschlichen bewirkt, die original genannt werden kann.

Unserem engeren Gebiet, W. F., kam es dabei allerdings zu statten, daß es Provinzialkunst trieb und dadurch nicht so unmittelbar wie die größeren fränkischen Kulturzentren mit der immer weiter um sich greifenden italienischen Renaissance in Berührung kam und so gewissermaßen gezwungen wurde, aus sich heraus dem neuen Stil- und Lebensgefühl adäquate Werke zu schaffen. Bezeichnend dafür ist, daß sich in W. F. vor der Mitte des Jahrhunderts nur ein Grabmal nach dem neuen Schema: der vor einer säulengerahmten Renaissance-Nische kniende Stifter in Anbetung des Kruzifixus, findet, und daß dies eine Nürnberger Erzarbeit ist (Grabmal Walters von Cronberg † 1534 Mergentheim). Wie günstig für W. F. dies Zögern war, schon jetzt in Kompositionsschema und architektonischen Formen

dem fremden Vorbilde zu folgen, wird sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zeigen.

b) 1510—1520: HOCHRELIEF UND FLACHRELIEF, STEH- UND KNIEFIGUR. Das Ende des ersten und das ganze zweite Jahrzehnt zeigt durch die Mannigfaltigkeit der Darstellungsweisen am deutlichsten das Unruhigwerden des Alten gegenüber dem Neu-Zudringenden. Es ist deshalb hier am schwersten, das Eigenartige der einzelnen Denkmäler unter gemeinschaftliche Gesichtspunkte zusammenzufassen [1]).

Ein erster energischer Versuch zu einer Neubelebung der Figuren zeigt sich trotz der spätgotischen Kompositionselemente in den Grabsteinen des Philipp von Weinsberg † 1506 und seiner Gattin Anna † 1509 in der Stiftskirche zu Schöntal[2]. Es sind die ersten Hochrelieffiguren in W. F., die mit dem ganzen Körper im Dreiviertel-Profil dargestellt sind und dadurch zugleich die innere Beziehung andeuten, in der die Personen zueinander stehen. Grabsteine, die auf einer gemeinschaftlichen Platte die Gatten einander zugewandt zeigen, wie sie in Franken beliebt sind (Henneberg-Grabmal in Römhild, Sarkophag Heinrichs II. in Bamberg) gibt es hier vor der Renaissance sehr selten (Rosenberg-Grabmal in Wölchingen, Amt Tauberbischofsheim). Dafür sind die getrennten Steine in diesem Fall wenigstens durch Drehung der Figuren und durch ihre Umrahmung in Verbindung mit einander gebracht. Während nämlich bei beiden der Abschluß an der Außenseite der glatten rechteckigen Hintergrundsplatte durch einen stark naturalistisch gebildeten Stamm mit vier kleinen, gleichmäßig übereinander geordneten Wappen gegeben wird, Haupt und Füße der Figur aber durch Inschrifttafel und

[1]) Ganz das alte Schema der vor glatter Hintergrundfläche stehenden Hochrelieffigur zeigen noch zwei Grabsteine an der Außenseite der Stadtkirche zu Künzelsau, darstellend eine Frau Anna . . . Adelmenin † 1507 und Siegmund von Kocherstetten † 1509 (Namen kaum leserlich). Sie sind stark verstümmelt, besonders die Gesichter kaum noch zu erkennen. Die Abschrägung der oberen Ecken findet sich auch sonst bei Grabsteinen der Zeit (Dietrich von Weyler † 1507 Stuttgart). Das Stehen der Figuren auf kleinen, gotisch profilierten Konsolen ist fast nur bei Mainzer Bischofsstatuen gebräuchlich, in Schwaben allein bei den Figuren der Schnitzaltäre. An sie erinnert auch das aufgeklebte Relief, das schon bei Susanna von Tierstein auffiel.

[2]) Abbildungen Tafel VI.

die Sockeltiere ihre Begrenzung finden, bleibt die Innenseite frei, und die Figuren sind hier so nahe an den Rand geschoben, daß man sie sich als auf gemeinschaftlicher Platte stehend vorstellen könnte; nur getrennt durch ein Kruzifix oder heiliges Symbol, zu dem sie betend Hände und Haupt erheben. Denn in ihrer Haltung spricht sich auch geistige Konzentrierung auf einen Gegenstand gemeinschaftlichen Interesses aus, der allerdings in Wirklichkeit nicht vorhanden ist, aber dazu gedacht werden muß, um die Blickrichtung, vor allem die des Mannes, zu verstehen. Es wäre also hier schon das für die Renaissance typische Schema des Ehegattengrabmals vorausgenommen, auf dem Mann und Frau — allerdings kniend — das Kruzifix in ihrer Mitte verehren, und zwar ganz wie in diesem Fall so, daß der Mann mit stark zurückgeneigtem Kopf zu Christus emporschaut, die Frau aber nur geradeaus zum Mann hinübersieht. — Auch die Übereinanderreihung der Wappen auf dem Stamm werden wir an den Säulen und Pilastern des Renaissance-Aufbaues wiederfinden, ebenso die Inschrifttafeln als Aufsatz über dem Ganzen[1]).

Es ist interessant zu beobachten, wie diese Umrahmung, die die Figur jetzt noch gehäusartig einengt, so fruchtbare Motive für eine spätere Entwicklung enthält.

Auch in den Figuren zeigt sich ein Gemisch von Altem und Neuem. Zwar hat man hier deutlich zwischen Stand- und Spielbein unterschieden, aber sonst ist der alte spätgotische Bewegungskanon in beiden Figuren beibehalten und die Darstellung in Dreiviertel-Profil bei dem Ritter ist noch ganz mißglückt, da der linke Arm nicht die genügende Verkürzung hat und die ganze Figur dadurch nach hinten zu gleiten scheint. Ein anderer Geist aber belebt trotzdem die Gestalten. An ihm wird der neue Sinn, den das 16. Jahrhundert in das Leben gebracht hat, zum erstenmal deutlich. Ganz abgesehen von dem Eindruck der Sentimentalität, hervorgerufen durch Haltung und

[1]) Bei diesen Weinsberger Grabsteinen ist nämlich zum erstenmal mit der alten Sitte, die Inschrift ringsherum zu führen, gebrochen. Wie gleichzeitige Maler ihre Monogramme an den Bildern anbringen, ist hier in genrehafter Weise das Täfelchen, das die Inschrift trägt (in Renaissance-Inschrift), durch Öse und Nagel an der Hintergrundsplatte befestigt. (Die vielfachen Profilierungen darüber und der breite Sockel mit einer zweiten Inschrift ist barocke Zutat.)

spezifisch fränkische Behandlung des Gesichts, ist Philipp von Weinsberg weniger martialisch, dafür aber menschlicher als die Ritter von Berlichingen aus dem Kreuzgang derselben Kirche. Das Nur-Ritter-Sein nahm diesen alles Individuelle, und selbst wo eine Porträtdarstellung erstrebt wurde, bleibt der Haupteindruck bestimmt durch die grimmigen Falten um den Mund und auf der Stirn, die nun einmal zum Ritter gehören, ob er alt oder jung ist.

Die Zeit des Rittertums geht mit dem 15. Jahrhundert zu Ende, es beginnt die Blüte des Humanismus. Zwar begegnen uns die Ritter noch einmal, als Kämpfer in den Bauernkriegen. Aber wie es sich dort wahrhaft um Leib und Leben handelt und nicht um Turniere und gelegentliche Fehden mit der benachbarten Stadt oder Burg, so haben diese Ritter auch jede spätgotische Pose abgetan, und die Wildheit ihrer Gesichter ist nicht mehr etwas äußerlich Aufgeprägtes, sondern sie drückt sich in den besonderen Zügen eines jeden Individuums verschieden aus, wirkt dadurch aber um so stärker und echter. Philipp von Weinsberg dagegen, der in der Mitte zwischen diesen beiden Richtungen steht, ist vor allem Mensch. Sein Kopf ist bedeutend, und er hat die Waffen sicher rühmlich geführt; aber der humanistische Zug wird für den Eindruck seiner Porträtfigur ausschlaggebend. In ihm dokumentiert sich der große Umschlag, der im Wesen der ganzen Menschheit vorging. Wie unvollkommen sich das ganz Neue hier auch noch in den alten spätgotischen Formen zeigt, es weist deutlich genug hin auf den Typus des Ritters, wie wir ihn in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in W. F. kennen lernen werden, ein Typus, der seine Vollendung im Formalen durch die italienische Renaissance, in Wiedergabe des seelischen Lebens durch die Reformation erhält.

Aber auch abgesehen von diesen allgemeinen Zügen ist der Kopf interessant und eine tüchtige Arbeit. Nur die Lockenfülle des das Hinterhaupt umziehenden Haarkreises ist zu dick und wulstig an den Hintergrund gesetzt, eine Ungeschicklichkeit, die der Bildhauer in der neuen Dreiviertel-Stellung noch nicht hat überwinden können. Der Ritter ist bartlos und kahlköpfig, so daß die festen runden Formen des Schädels und die genau durchgebildeten Kinn- und Wangenpartien deutlich sichtbar werden. Infolge der straffen

Spannung der Sehnen am Hals und des tiefen Einfallens der Wangen unter dem Jochbein tritt die Kinnlade markant hervor und bildet in ihrer Knochigkeit den charakteristischen Gegensatz zu dem weichen Kinn mit dem herabhängenden Fettsäckchen. Auch die Struktur des Mundes hat sich dem Alter gemäß verändert: die Lippen sind dünn und schmal geworden und die Mundwinkel folgen dem Zug des Hängekinns nach unten. Jedes Detail zeugt von genauem Naturstudium und getreuer Wiedergabe des Geschauten, wie es uns bisher nur an dem Gesicht des Seyfried von Holtz begegnet ist. Aber gerade im Gegensatz zu dessem mürrischen Ausdruck hat Philipp trotz der verfallenden Formen etwas Jugendliches im ganzen Gesicht behalten, wodurch der Eindruck des müde und stumpf gewordenen Alters aufs glücklichste paralysiert wird. Die Augen tragen dazu am stärksten bei. Sie liegen unter stark vorspringenden Augenbrauenbogen und sind durch tiefe Ringe und Falten gegen die Wangen abgesetzt. Aus den weit geöffneten Lidern richtet sich der Blick nach oben, und die Kraft, mit der er das Ziel sucht, überwindet jene Schlaffheit und Müdigkeit, die für die Augen Seyfrieds so charakteristisch ist. Der Eindruck des Jugendlichen wird aber auch noch durch einen gewissen schwärmerischen Ausdruck gesteigert, der mich in diesem Kopf das spezifisch Fränkische erkennen läßt. Solche Merkmale, wie das starke Vorspringen der Wangenbeine und das reiche, in einzelnen Locken gekräuselte Haar am Hinterhaupt, erinnert an die Riemenschneiderschen Ritter.

Stärker wird die Ähnlichkeit mit Würzburgischer Art noch in der Gewandbehandlung der Frau. In den Hängefalten des Mantels zeigen sich neben großen, unbelebten Partien kleine Zickzackbrüche, wie sie in der Casel des Abtes Trithemius † 1516, dessen Grabstein Riemenschneider gefertigt hat, vorkommen[1]).

Was aber den Ausdruck anbetrifft, so belebt auch hier gegen-

[1]) Ebenso setzt hier der Mantelsaum scharf und in einförmig geradem Strich gegen den Rock ab, ganz wie dort die Casel gegen die Alba. Sie fällt in geraden schmalen Falten zu Boden und bricht sich dort in vielen kleinen Kerbfalten wie der Rock der Frau. Das Weiche, Schmiegsame dagegen im Stoff der langwehenden, gefalteten Haubenbänder findet sein Analogon in dem fein gefältelten, vielgebrochenen Sudarium am Abtstab.

über Riemenschneiders sonstigem sentimentalen Frauentypus ein neuer Geist das Gesicht der Anna von Weinsberg. Auch sie steht noch schwankend mit ausgebogener rechter Hüfte auf dem Hund, aber das kokett Zierliche ist aus ihrer Haltung gewichen und die Proportionen des Körpers haben sich ganz verändert. Sie sind in der hier ausnahmsweise gewählten Feiertagsgewandung auch deutlicher zu erkennen. Kopf und Körper werden nicht mehr unter dem großen Tuch und Mantel versteckt, oder, wo sie zum Vorschein kommen, durch die Zierlichkeit der allzu kleinen Formen in Kontrast gesetzt zu der unförmig dicken Hülle. Vor allem hat der Oberkörper seine volle Länge und Breite wiederbekommen. Ja gerade die breite, kräftige Form von Brust und Schultern und das feste Aufsetzen des Halses erzeugen den Eindruck des Neuen und Natürlichen gegenüber der Engbrüstigkeit früherer Frauenfiguren. In ihrer sicheren Haltung, die Hände (jetzt abgebrochen) über der Brust zusammengelegt, den Blick des etwas erhobenen Hauptes ruhig geradeaus gerichtet, gibt sie das Bild der „ehrbar und tugendsamen Hausfrau“ der Renaissance, ganz ähnlich wie Holbeins und Dürers Zeichnungen von Basler und Nürnberger Bürgerinnen[1]).

Einen Porträtkopf, so glücklich erfaßt wie der ihres Gatten, findet man bei Anna von Weinsberg freilich nicht, doch gewinnt man auch bei ihr einen individuelleren Eindruck als es bis jetzt bei den meist nur aufs Holdselige angelegten Frauenköpfen möglich war. Die Freilegung von Kinn und Hals trägt auch ein wesentliches dazu bei. Jugendlich ist auch Anna nicht mehr, aber die Formen sind noch voll und fest. Die Augen sind nicht mehr gesenkt, sondern der Blick geht frei und ruhig geradeaus.

Daß man jetzt mit so kräftiger Individualisierung auch in den Schwaben ferner stehenden Gebieten beginnt und sie auch im Antlitz der Frau wirksam werden lässt, ist ebenfalls ein Charakteristikum der humanistischen Zeit, die das Individium vor allem berücksichtigt. Im neuen Jahrhundert ist das Porträt die vornehmste Aufgabe für die Malerei und Zeichnung. Da das Profil die charakteristischen

[1]) Auch in den gleichzeitigen Schnitzaltären haben Maria und die heilige Anna eine ähnliche Wandlung erfahren.

Züge des Menschenantlitzes am besten wiedergibt, bevorzugt man diese Stellung, und demnach ist es nicht ohne Bedeutung, daß man zu gleicher Zeit auch in der Grabplastik mit der Profilstellung beginnt, und zwar mit dem Dreiviertel-Profil, wie es sich auch bei Dürers Porträts und denen der anderen Maler am häufigsten findet.

Die Spätgotik hat der figürlichen Plastik einen großen Dienst dadurch geleistet, daß sie sie von der strengen Unterordnung unter die Architektur entband, in der sie die Hochgotik gehalten hatte. Doch lag die Gefahr nahe, daß die Spätgotik bald selbst dasselbe Unrecht übte. Waren die steinernen Abbilder lebender Wesen in der vergangenen Epoche ohne Individualisierung zu rein architektonischer Wirkung verbraucht worden, so bilden die Figuren vom Ende des 15. Jahrhunderts in dem malerischen Helldunkel spätgotischer Portale oder in dem großen dekorativen Gefüge der Schnitzaltäre einen wundervollen Rhythmus und Harmonie, aber eine Harmonie, in der die einzelnen Statuen jegliche Selbständigkeit dem ornamental-malerischen Gesamteindruck opfern müssen. Ihnen fehlt wiederum ganz das architektonisch Feste und statisch Gebundene, das die gotische Portalfigur zu reichlich besitzt. Beide Extreme werden darum ihrer Aufgabe, die menschliche Gestalt zugleich fest und doch bewegungsfähig zu gestalten, nicht gerecht. Die menschliche Figur verlangt Individualisierung, nicht in dem Sinne einer Einzeldarstellung, denn gerade in der Wechselwirkung mit andern werden die individuellen Kräfte offenbar, sondern in der Unabhängigkeit vom Architektonischen sowohl wie vom Dekorativ-Malerischen. Daß aber die Spätgotik über sich selbst hinaus ging, daß sie die Zeit ist, in der sich die menschliche Figur zu dieser Selbständigkeit, zu ihrer Renaissance durchringt, zeigt die Grabplastik am deutlichsten. Ja die Grabplastik trägt gerade zu diesem Umschwung am meisten bei, da ihre vornehmste Aufgabe eben die Darstellung des Menschen ist.

Mit der Darstellung im Dreiviertel-Profil verbindet sich im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts die der Kniefigur. Beide Motive sind charakteristisch für die Stellung der Betenden auf den Epitaphien mit Darstellung einer Heiligenfigur außer den Stiftern

und findet sich dort, wo diese Art des Epitaphs beliebt ist — Erfurt, Würzburg, Nürnberg, Aschaffenburg — sehr früh. Da in Schwaben das Epitaph mit Heiligen und knienden Stiftern selten ist[1]) und in W. F. bisher garnicht vorkam, so kommen auch Dreiviertel-Profil und Kniefigur hier erst sehr spät auf, werden aber dann in der Renaissance so beliebt, daß die Denkmäler mit frontal stehenden Einzelfiguren der Zahl nach dagegen zurücktreten.

Im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts begegnet uns allerdings in W. F. eine jenen beschriebenen Epitaphien ähnliche Art von Grabmälern, doch unterscheiden sie sich von ihnen in der Auffassung, die der Darstellung zugrunde liegt. Während nämlich bei den früheren die göttliche oder heilige Person, die verehrt wird, die Hauptrolle spielt und demgemäß auch in Größe der figürlichen Darstellung die Stifter übertrifft, mindestens aber ihnen gleichkommt, wird sie hier, wie wir sehen werden, zu einer Statuette kleinsten Formats. Offenbar ist sie nicht wie die Menschen als wirkliche lebende Person gedacht, sondern stellt schon an sich ein Heiligenfigürchen dar, vor dem die Beter ihre Andacht verrichten. Diese genrehafte Auffassung stimmt ganz mit der übrigen Darstellung überein. Das früheste derartige Beispiel findet sich in dem Epitaph der Margarete von Schwabsberg † 1473 in Ellwangen. Erst 40 Jahre später ahmt man es in Crailsheim nach. Besonders auffallend ist dort die Anordnung der Figuren auf dem Grabstein des Wendel von Schrotzberg † 1513 und seiner Gattin. Vor glatter Hintergrundsfläche knieen beide Gatten hintereinander nach links gewandt, Hände und Haupt betend erhoben. Sie nehmen etwa $^2/_3$ des Steins ein. Hart über ihren Köpfen stehen auf kleinen gotischen Sockeln die Figürchen: der Schmerzensmann in der Mitte, Maria und Johannes rechts und links[2]).

[1]) Die einzigen Beispiele im Norden sind das Epitaph des Kanonikus von Schwabsberg in Ellwangen und das der Pfalzgräfin Mechtild mit ihrem Sohn in Sindelfingen.

[2]) In rechten Zusammenhang sind beide Gruppen nicht mit einander gebracht. Der Mann sieht geradeaus, als fände er das Ziel seiner Andacht außerhalb der Bildfläche, nur die Frau erhebt diesmal mit starker Wendung den Kopf nach oben, um die Heiligen zu erblicken, aber es gelingt ihr auch nicht ganz, den Kopf soweit zurückzudrehen.

Die Umrahmung der Figuren ist ganz flach gehalten, der Seitenrand springt nur schwach vor und wird innen und außen von ganz fein gedrehten Doppelstäben umzogen. Er trägt auf der rechten Seite die Inschrift (deutsch in gotischen Minuskeln) mit Namen und Todesdatum des Mannes; die linke Seite war für die Frau bestimmt, ist aber nicht ausgefüllt. Sechs kleine Wappen verteilen sich symmetrisch auf Ecken und Mitte der Seitenränder. Dieses Betonen der seitlichen Umrahmung, die hier allein Schrift- und Wappenträger ist, steht zu dem früheren Prinzip, das das Schwergewicht in den Baldachin nach oben legte, in geradem Gegensatz. Die pilasterförmige Umgrenzung der Bildfläche wirkt daher, trotz Verwendung alter Motive, ganz neu.

Der Ritter, in voller Rüstung, aber ohne Helm und Eisenhandschuhe, erscheint als älterer Mann, der sich nach schwerem kampfreichem Leben, das in Stirn und Wange tiefe Falten gegraben hat, mit aller Inbrunst dem Heil zuwendet, das ihm jetzt noch am Ende als einzig begehrenswert erscheint. Allerdings hat der Bildhauer bei Behandlung des Gesichts das Typische auf Kosten des Individuellen zu stark herausgearbeitet. Denn jene tiefen Falten in der Stirn, die Krähenfüße um Auge und Schläfe und die tiefen Kummerfalten um den Mund finden sich ganz so auch bei Rittern vom Ausgang des 15. Jahrhunderts (Kilian von Berlichingen † 1498)[1]).

Die Gattin kniet hart hinter Wendel von Schrotzberg in dem üblichen langen, eng gefältelten Schultermantel, der die Gestalt umhüllt, und der anliegenden Rundhaube mit breitem Kinnband und langen steifen Nackenbändern, die bis auf die Erde herabreichen. Auch sie ist schon älter, wenn auch die Wangen noch voller erscheinen als beim Mann und die Augen weniger zurückgesunken sind. Die langgezogene Nase, der tiefgeschnittene Mund und die scharf absetzenden Augenbrauenbogen sind ihr mit dem Mann gemein, ebenso der ernste, innige Ausdruck, mit dem sie zum Heiland aufblickt.

[1]) Dieser Typus des kummervollen alternden Mannes ist ebenso feststehend in dieser Zeit, wie der des grimmigen Kriegers oder der heiter lächelnden, anmutigen Frau. Außerdem sind hier die langgezogenen, scharfkantigen Formen im Gesicht des Mannes dem der Frau so ähnlich, daß sie nicht als etwas Individuelles bezeichnet werden können.

In dem nahen Ansbach findet sich in der Schwanenritterkapelle der Gumbertuskirche eine ganze Reihe von Grabsteinen dieser Zeit, die alle das eben beschriebene Motiv zeigen: den Ritter im Profil vor dem Betpult kniend. Offenbar ist der Crailsheimer Bildhauer von diesen beeinflußt worden, oder der Stein kommt aus einer Ansbacher Werkstatt. Er schließt sich eng an die Darstellung des Hans von Stettner † 1500 dort an. Auch bei ihm findet sich an einer Seite der schmale, aufgelegte Streifen mit ähnlicher Verteilung der Wappen. An der anderen Seite ist in Ansbach nur noch das Betpult zugefügt. Die Stellung beider Ritter ist gleich, namentlich das Vorschieben des hinteren Schenkels auf dem Reliefgrund. Das Haar fällt in ganz gleich gearbeiteten Strähnen bis zum Hals herab und ist auf der Stirn gerade abgeschnitten. Ebenso zeigt sich in der Ausführung der Hände und einer gewissen Ängstlichkeit, mit der sie an die Brust gezogen sind und den Rosenkranz halten, große Ähnlichkeit. Dieser Eindruck von Zaghaftigkeit und Besorgtheit, der bei Stettners jugendlichem Alter doppelt auffällt, ist für beide bezeichnend und ein charakteristisches Merkmal der Zeit.

Ähnliche Kniefiguren — diesmal aber einander zugewandt — zeigt der schöne Grabstein Rosenberg in Wölchingen (Amt Tauberbischofsheim) vom Ende des 15. Jahrhunderts. Auch hier ist die Stellung der Figuren auf den auf Sockeln hockenden Tieren mißglückt, die Gesichter aber sind ausgezeichnet gearbeitet und stehen weit über den Crailsheimern. Das heilige Symbol fehlt hier.

Eine kniende Einzelfigur zeigt der Grabstein der Helena Apsbergin † 1512 in Crailsheim. In flacherm Relief, aber gleicher Haltung und Kleidung wie die Gattin des Schrotzberg, nur ohne deren Härte und Eckigkeiten, kniet diese Figur nach rechts vor dem Betpult, die Hände über der Brust gefaltet. Das Haupt ist erhoben zu dem Kruzifix, das ihr eine Engelshand (vorn rechts aus dem Rand kommend) entgegenhält. Die kleine Figur Christi ist, wie der Schmerzensmann vorhin, ziemlich roh und plump gearbeitet. Umrahmt wird die Bildfläche wieder durch den verschlungenen Doppelstab mit sechs Wappen; nur läuft diesmal die Inschrift ringsum, und in die obere linke Ecke der ganz flachen Nische ist ein spätgotischer Ast mit darum gewundenen Ranken und Blattwerk eingespannt. Der

genrehafte Charakter wird dadurch stark betont. Es ist hier das gleiche Motiv des ins Bildfeld hineinragenden Geästes eines Baums verwandt, das zu gleicher Zeit in der Malerei aufkommt und dem Bildausschnitt etwas genrehaft Trauliches verleiht. Hier bringt es noch einen Vorteil für die Komposition, indem der Blick an der in Schulterhöhe ansetzenden Kurve des Astes empor- und hinübergeführt wird zu dem Kruzifix in der rechten Ecke, wodurch die enge Verbindung zwischen ihm und dem erhobenen Haupt der Frau noch verstärkt wird. Auch das Knien an dem mit Rosenkranz und Buch ausgestatteten Betpult ist ein genrehaftes Motiv und die Art, wie die Frau betend davor kniet und emporschaut, erinnert an die Darstellung der Verkündigung in Malerei und Holzschnitt. Von ihm hat sie die Plastik offenbar übernommen.

Diesem Grabstein fast gleich ist der der Apollonia Apsbergin † 1520 in Crailsheim, der sicher von derselben Hand stammt. An Stelle des Kruzifix erscheint hier der auf seinem Kreuz in Wolken sitzende Schmerzensmann, ganz in der Haltung des Dürerschen Holzschnittes der kleinen Passion. Ein rechtes Erbärmdebild alten Stils in seiner naiv-rührenden Art. Die kleine Gestalt wird fast erdrückt von den zwei großen Wappenschilden und Helmen, die den oberen Raum der Nischen ausfüllen. Die geschlossene Gruppierung des vorigen geht dabei verloren. Rundlicher und voller in Kopf und Gesichtsform als Helena trägt Apollonia einen Mantel von noch schmiegsamerem, weicherem Stoff, der die Körperformen in schönen Kurven begleitet. Das Biegsame der langen Falten, belebt von kleinen Querfältchen, findet sich hier zum letztenmal vor der jetzt beginnenden großen Erstarrung der Faltenformen.

Ein vierter derartiger Grabstein in derselben Kirche stammt aus dem Jahre 1532 und stellt den jungen Joachim von Gutenberg dar. Vielleicht ist er noch aus derselben Werkstatt wie die vorigen, denen er in der Anordnung der vor einem Kruzifix knieenden Figur ganz gleich ist, nur sind alle dekorativen Formen des Grabsteins in die Frührenaissance übertragen, der man die spätgotische Herkunft allerdings noch deutlich anmerkt. Die flache, rechteckige Nische mit vorspringendem Inschriftrand und dem Astwerk im Oberteil hat sich in eine ganz flache Ädikula verwandelt, an den Seiten von schmalen

Pilastern umschlossen, oben von einem kleinen geschwungenen Giebel gekrönt[1]).

Neu ist auch die Verzierung dieses Giebels mit Engelsköpfen und kleinen Rosetten zu beiden Seiten. Die Inschrift ist, ähnlich wie bei Philipp von Weinsberg, auf einer kleinen Tafel links oben angebracht. Vier Wappen füllen die Ecken des Bildfeldes. In diesen kniet der Knabe in modischem Kleid nach rechts betend vor dem Kruzifix, dessen Stamm bis zur Erde reicht, und an dessen Fuß der kleine Betschemel nahe herangerückt ist. Die Figur des Kindes ist mittelmäßig, wesentlich besser der Kopf Christi, dessen herabhängendes Haar eine breite Dornenkrone drückt. Interessant ist es, diese aus einzelnen, glatt nebeneinander gelegten, fast dornenlosen Ruten geflochtene schwäbisch-spätgotische Dornenkrone mit ihrer offenbaren Neigung zum Schlichten und Ruhigen zu vergleichen mit den ebenfalls spätgotischen Dornenkronen in der Kunst des Oberrheins, jenen hohen, wildverzweigten, spitzigen Gebilden, deren grandiosestes Beispiel in der Malerei wohl Grünewalds Christus auf dem Isenheimer Altar trägt, in der Plastik der wundervolle steinerne Kruzifixus vom alten Badener Friedhof (jetzt Nürnberg, Germanisches Museum).

[1]) Sehr einfach und zart ist an diesem, wie vielen anderen Beispielen der Zeit, das vegetabilische Ornament der Frührenaissance, das die Pilaster in feinstem Relief bedeckt. Das ruhige Ausgebreitetsein des Blattwerks, das schon die Spätgotik auf den letzten Grabsteinen erstrebte, ist hier erreicht. Zugleich aber ist auch gerade die der Spätgotik fremde klare Trennung zwischen Blatt und Stengel eingetreten, und an Stelle eines wahllosen Drehens und Wendens der Ranken wird das Verfolgen einer bestimmten Richtung deutlich erkennbar. Ihr unterwerfen sich auch die kleinsten Teile ohne Ausbiegen und krause Verwirrung.

III. ÜBERGANGSZEIT (1520—1550).

Das kleine Gutenberg-Grabmal ist in W. F. das erste und einzige Beispiel eines Frührenaissance-Aufbaus mit Renaissance-Ornament vor dem Einsetzen des neuen Grabmalstils um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Dies ist um so merkwürdiger, als man in dem benachbarten Franken jetzt ausschließlich die Renaissance-Form auch in der Grabplastik anwendet, und der nördliche Teil unseres Gebiets gerade mit der darin am weitesten vorgeschrittenen Kunst, dem Erzguß der Vischerschen Hütte, wiederholt in engste Berührung tritt. Ja man befleißigt sich bei uns in den kommenden Jahrzehnten sogar möglichster Vereinfachung im Äußeren. Bis auf wenige Ausnahmen vermeidet man den von Riemenschneider in seinem Bibradenkmal eingeschlagenen Weg, einen Renaissance-Aufbau nach gotischen Prinzipien zusammenzusetzen und ihn mit äußerlich neuen Motiven zu überladen. Man verzichtet so viel wie möglich auf jeden rahmenden architektonischen Schmuck und setzt in die nur wenig vertiefte Nische die hohe, gerade aufgerichtete Figur in so flachem Relief, daß in ihm das zeichnerische Prinzip eigentlich jetzt erst zur Vollendung gelangt. Daneben und im Gegensatz dazu bleibt auch das stärkste Hochrelief vor schlichter Hintergrundsplatte, namentlich für Ritterdarstellungen, im Gebrauch, und gerade an ihm wird das in dieser Zeit immer stärker anwachsende Streben nach Befreiung der Steinplastik von den Einflüssen der Schwesterkünste am deutlichsten.

Zugleich aber mit dem äußeren Wandel zur Einfachheit und zu möglichst knapper Darstellung vollzieht sich in der Grabplastik auch ein Wandel in der Auffassung des darzustellenden Menschen. Im Hoch- und Flachrelief zugleich wird mit der gotischen Zierlichkeit gebrochen und das Ernste und Würdevolle betont. Gesichtsausdruck und Haltung, Gewand und Faltengebung tragen gleichzeitig dazu bei, die Persönlichkeit vornehm und bedeutend erscheinen zu lassen[1]).

[1]) Das schönste Beispiel für dieses in ganz Süddeutschland in dieser Zeit gleichmäßig bemerkbare Streben gibt die trotz aller Verstümmelung wahrhaft edle und einfache Grabesfigur der Katharina von Bach † 1525 in Oppenheim.

Gerade dadurch, daß alles Beiwerk fortblieb, konnte und mußte auf die Persönlichkeit, vor allem auf ihr Gesicht, das Hauptinteresse gelegt werden; daher sich denn auch in den 1520—30er Jahren die besten Porträts, auch von Frauen, finden.

Anderseits lag aber in dieser auf das Bedeutende ausgehenden Richtung auch wieder die Gefahr, dem allgemeinen Eindruck das Individuelle, sobald es dem „Ideal" nicht entsprach, zu opfern und so einen Typus zu schaffen, wie es die Spätgotik, wenn auch in anderem Sinn, getan hatte. Und wirklich entwickelt sich aus dem Porträtstil der 1520 und 30er Jahre ein idealistischer Stil, der, in der Malerei schon früher einsetzend (Dürers Marienbilder der 1520er Jahre), in der Grabplastik in den 1540er Jahren seinen Höhepunkt erreicht.

Diese Übergangsperiode zerfällt also in zwei voneinander getrennte Epochen, die ungefähr gleichen Zeitraum einnehmen.

1. Naturtreue und Modellstudium, trotz absichtlicher Vereinfachung und Versteifung der Form.
2. Betonen des allgemeinen Zeitcharakters auch mit Darangabe des Individuellen.

1. INDIVIDUALISIERENDE RICHTUNG. Aus dem dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts sind uns in W. F. fast ausschließlich Flachrelief-Grabsteine von Frauen erhalten geblieben.

Den Übergang vom Spätgotisch-Weichen, Biegsamen zum Festen, Aufgerichteten zeigt der Grabstein einer Frau an der Außenseite von St. Michael in Hall. Er trägt keine Inschrift und Jahreszahl (nur das Wappen derer von Egen), ist aber nach Kleidung und den stilistischen Merkmalen wohl ans Ende des zweiten Jahrzehnts zu setzen. Ein gleichmäßig glatter, breiter Rand läuft um die nur wenig vertiefte Nische, in der die Frau in flachem Relief nach rechts ausschreitend dargestellt ist. Der Körper steht im Profil, der Kopf fast en face. Als litte sie den Zwang der engumschließenden Nische nicht, so überschneidet sie mit dem Kopf den oberen Rand und setzt den rechten Fuß über den unteren vor. Ebenso stehen die zwei Wappen am Kopf quer über der Nische, nicht mehr auf ihrem Grund. Die unteren beiden tragen zwei große Helme mit Zinnir und

reichem Helmgerank, das den Unterkörper der Frau ganz bedeckt. Dadurch wird der Eindruck des Enggedrängten, Einschließenden einerseits und des raschen Vorwärtsschreitens, sich vom Zwang Befreienden andererseits in der Bewegung der Figur noch gehoben.

Der Streit des alten und neuen Stils ist geschlichtet in dem Grabstein der Brigitta von Vellberg † 1521 in der Stöckenburger Kirche. Die Nische hat sich so erhöht, daß die Frau ganz aufgerichtet darin steht und über ihrem Kopf noch so viel Raum bleibt, daß die Wappen auf dem Reliefgrund Platz finden[1]).

Vergleicht man die Massenverteilung bei diesem Stein mit dem spätgotischen Prinzip der Nischenfüllung, wie es am deutlichsten etwa am Grabstein der Anna von Ehrnberg † 1472 in Wimpfen a. B. wird, so überschaut man den großen Wandel, den das statische Gefühl in diesen 50 Jahren durchgemacht hat. In Wimpfen ist, wie auch beim Komburger Schenkengrabmal Georgs I., die Hauptmasse nach oben gelegt. Die enge Nische, in die die Figur eingeklemmt ist, flankieren noch am oberen Teil zwei Halbfiguren des Ecco homo und der Maria und lenken das Interesse vom Gesicht der Dargestellten ab. Bei Brigitta liegt das Schwergewicht in der Basis. Der Aufbau der Figur entspricht einem gleichschenkligen Dreieck, dessen Scheitelwinkel auf dem Scheitel der Person liegt. Der Kopf steht ganz frei in der ebenen Fläche und bildet das Zentrum des Interesses.

Gegenüber der leisen Biegung im Oberkörper der Frau von Egen (?), die ihr eine so anmutige, aber doch spätgotisch schleichende Bewegung verleiht, wirkt die feste Geradheit der Brigitta besonders neu und stark, ja sogar steif. Ein Eindruck, der noch verstärkt wird durch die gleichmäßigen, runden Parallel-Röhrenfalten im Mantel und Rock, durch die langen, steifen Bänder der runden Haube und den gerade herabhängenden mächtigen Rosenkranz. Die neue, um 1520 beginnende Mode, für die diese Gewandung ein gutes Beispiel ist, schafft die engen, zwar scharfgratigen, aber doch geschmeidigen und biegsamen Parallelfalten ab zugunsten der vollen, rundgewölbten und

[1]) Die zwei unteren überschneiden allerdings ihr Gewand, das die ganze Breite der Nische füllt, aber sie sind ganz klein und dienen noch eher zur Festigung der Figur an der Basis.

klar voneinander getrennten Faltenröhren, die in ihrer Festigkeit kaum ein Ausschwingen oder Anschmiegen des Gewandes an die Körperformen gestatten. (Ganz ähnlich ist's mit dem jetzt aufkommenden Maximiliansharnisch der Ritter.) Hier ähneln selbst die langen Finger der fest aneinander gelegten Hände diesen Falten in ihrer starren, runden Form. Der Kopf, von Haube und Kinntuch umrahmt, sitzt strack auf dem Hals auf, der Blick geht sicher geradeaus. Das Gesicht, obgleich nicht intakt erhalten, gibt einen guten Porträteindruck. Es ist breit und kräftig gebildet; die Lippen sind dünn, schon ein wenig eingefallen. Aber ein freundliches Lächeln spielt um den Mund, und auch die Augen haben einen wohlwollenden Ausdruck.

Die Struktur des Kopfes, abgesehen von allem Individuellen, ist charakteristisch für diese Zeit, ebenso der freundliche, behäbige Ausdruck des Gesichts. Beides steht gerade im Gegensatz zu der spätgotischen hohen, schmalen Kopfform und den sentimentalen, jedenfalls befangenen Mienen. Der gleiche Kontrast findet sich auf allen Gebieten der Kunst und wird am deutlichsten, wenn man die Typen Zeitbloms mit denen Schaffners vergleicht, auch mit dessen Porträts[1]).

Wie für die Frauen das Flachrelief, so ist den Grabsteinen der Ritter das Hochrelief vorbehalten. Offenbar eignet es sich besser zur Darstellung der Rüstung, die in der neuen Form des Maximiliansharnischs besonders rund und plastisch wirkt. Auch entspricht es dem Charakter dieser Krieger mehr als das Flachrelief, das immer einen zurückhaltenderen Eindruck macht[2]).

---

[1]) Von demselben Meister, der das Denkmal der Brigitta machte, stammt wohl auch der Grabstein der Auguste von Lossenburg (?) † 1523 in Kocherstetten (O. A. Künzelsau), der allerdings, wie alle Grabmäler dieser Kirche, derartig verwahrlost und mit dickem Ölanstrich übertüncht ist, daß sich über seine einstige Qualität nichts sagen läßt. Nische, Schrift, Wappen, Stellung und Gewand der Frau sind ganz wie in Stöckenburg. Auch der mächtige Rosenkranz mit der runden Schließe fehlt nicht. Nur ist die Gestalt etwas schmächtiger und trägt noch die ältere Form der Haube mit großen, steifen Flügeln. Sie umrahmt ein höchst merkwürdiges Gesicht, das offenbar sehr rohe, plumpe Arbeit war (es ist jetzt ganz verschmiert), aber trotzdem Eindruck macht, eben gerade durch das fast Gewalttätige der Züge.

[2]) Doch gibt es auch einige Ausnahmen in solchen Rittergrabsteinen, die in der Art des Flachreliefs und der Umrahmung der Bildfläche Erzgrabplatten nachahmen, wie sie aus der Vischerschen Werkstatt hervorgingen (Henneberg-Grabplatte in Römhild u. a.). Sie sind nur sehr selten. Das beste Beispiel gibt der Grabstein des Ritters von Vlißhaim † 1521 in Heilbronn (Städtisches Museum); ein ganz ähnlicher im Kloster Heilsbronn stellt den Ritter Ebold von Lichtenstein dar † 1504.

Den Typus der Ritter aus den Bauernkriegen und der Landsknechtführer in Frundsberg-Art vertritt der Grabstein des Philipp von Berlichingen d. J. † 1534 in Schöntal. Auch bei ihm ist die gerade aufgerichtete Gestalt des Ritters die Hauptsache. Die ganz glatte Hintergrundsplatte mit vier kleinen Wappen und der an drei Seiten umlaufenden, sehr deutlichen Inschrift (deutsch in gotischen Minuskeln) steht fast kaum noch im Zusammenhang mit der Figur, von deren Helmvisier sie oben um ein gut Stück überragt wird und deren Ellenbogen an beiden Seiten die Inschrift verdecken. Gleichsam als wollte sich die Gestalt durch solche Rücksichtslosigkeit rächen für die frühere Einengung in ein Steingehäus, dem sie sich mit allen Bewegungen anpassen mußte.

Schon der im übrigen noch ganz der älteren Richtung (Philipp von Weinsberg-Schöntal) angehörige Stein des Eberhart Sturmfeder † 1525 in Oppenweiler (O. A. Backnang) zeigt das Herausdrängen der Figur aus dem sie fest umschließenden Rahmen, der auf den Seiten durch zwei toskanische, ganz von Wappen bedeckte Rundsäulen, oben durch die von nackten Halbfiguren gehaltene, baldachinartige Inschrifttafel gebildet wird. Der Ritter findet darin mit Sturmfahne und Zweihänder kaum noch Platz. Nach der saubern präzisen Art der Ausführung, besonders der Rüstung, dem ähnlichen hellen, ganz unbemalten Sandstein und gewissen stilistischen Sonderheiten (Ohr und Mähne der Löwen) könnte man auf eine Arbeit der gleichen Hand schließen. Wenn nicht der eine Grabstein mit den überladenen dekorativen Formen, der S-förmig ausgeschwungenen Gestalt und der lächerlich zierlichen Bewegung der linken Hand den ganzen Manierismus einer im Untergang begriffenen Kunstübung dokumentierte, in dem andern aber sich die frische Kraft einer Neuerfassung der menschlichen Gestalt nach neuen statischen Prinzipien und neuem seelischen Gehalt offenbarte. Eine Vergleichung beider Denkmäler macht alle Worte unnötig. Mit diesem eisenfesten Stehen auf dem blockartig hingelagerten Sockeltier, mit diesem eisernen Griff, mit dem die Rechte den Dolch umspannt und mit dieser hochaufgerichteten, unbeugsam starren Haltung des Kopfes steht auch der neue Maximiliansharnisch nicht mehr im Widerspruch. Aus einfachen großförmigen Einzelstücken ist er zu breiten Flächen zusammengefügt,

die die dicken Eisenkordeln einheitlich umziehen. Tiefe, starke Rillen durchfurchen Brünne, Schurz und Schenkelschienen, ein Analogon zu den großen Röhrenfalten der Frauengewänder.

Das Charakteristische aber bleibt auch hier das Gesicht, das durch die enganliegende burgundische Haube, deren Visier hochgeklappt ist, die rechte Umrahmung erhält. Es ist groß uud starkknochig gebaut, die kräftige Stirn springt weit vor, ebenso die Wangenbeine, so daß die Augen in tiefen großen Höhlen liegen und furchterregend herausstarren. Die kräftig vorspringende Nase, der breite Mund und der gewaltige Schnurrbart vervollständigen noch das Bild: überall starke einfache Formen, die unvermittelt gegeneinander stoßen, ohne Abschleifungen und ohne kleinliche Details[1]).

In Stellung und Rüstung dem Philipp von Berlichingen sehr ähnlich, doch geringer in der Ausführung ist die Hochrelieffigur des Zeisolf von Rosenberg † 1538 in Niederstetten (O. A. Gerabronn). Die Hintergrundsplatte mit Inschrift und vier kleinen Wappen an den Ecken ist hier zu noch geringerer Bedeutung herabgesunken. Ihre Seiten verlaufen nicht einmal gerade, und die nur eingekratzte Schrift umrahmt sie daher ganz unregelmäßig. Man kann hier deutlich den Übergang vom Hochrelief zur freien Renaissance — Grabstatue beobachten. Auch die selbstbewußte Haltung des Ritters mit der Ordenskette um den Hals und dem Kommandostab in der Rechten hat schon ganz den Charakter der repräsentativen Standbilder von der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. In schwacher Vierteldrehung nach rechts wendet sich der Ritter seiner Gattin zu,

[1]) Philipp verwandt in Energie der Haltung und der Bewegungen und Kühnheit des Blicks ist der Ritter

Jörg Beck von Niederbeuren
† 1534 Gmünd (Franziskanerkirche).

Es ist ein ausgezeichneter Grabstein. Die Art, wie die Halbfigur des Ritters in die Nische gesetzt ist, als verdecke eine Brüstung seine unteren Extremitäten, erinnert an spätrömische Grabsteine, wie sie Ehegatten und Legionssoldaten, namentlich in Gallischen Provinzen gesetzt wurden. Vielleicht nahm unsere Zeit voll humanistischen und antiquarischen Interesses diese als Vorbild. Ein zweites derartiges Beispiel ist der Grabstein der

Rosa und Paul von Gültlingen
† 1520 und 1522 in Ellwangen.

die in ihrer schwanken Haltung, in den großen Schultermantel gehüllt, einen recht altertümlichen Eindruck macht. Die Gattin des Philipp von Weinsberg in Schöntal, die gerade 20 Jahre früher starb und der Ursula sonst in der Anordnung ganz gleicht, macht einen viel kräftigeren, moderneren Eindruck. Über die Gesichter läßt sich garnichts sagen; sie sind, wie die ganzen Figuren und alle übrigen zum Teil recht tüchtigen Grabsteine der Kirche dick übertüncht. Die neu eingebauten Emporen durchschneiden den meisten die Köpfe oder setzen sie wenigstens ganz in Schatten. Die letzten Ausläufer dieser Richtung in den 1540er Jahren sind recht minderwertig. Erwähnung verdienen nur noch der Grabstein des Hans Philipp von Berlichingen † 1541 in Schöntal und die Grabsteine von drei Grafen von Rosenberg,

Ludwig . . . . . † 1542,
Christoff . . . . . † 1499,
Wolt . . . . . † 1543

in Niederstetten.

Überhaupt sinkt die Grabmalsplastik in ihrem künstlerischen Wert am Ende der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts immer tiefer.

2. IDEALISIERENDE RICHTUNG. Eine Ausnahme macht nur jene kleine Gruppe des sogenannten „idealisierenden Stils" am Ende der 30er und Anfang der 40er Jahre. Es ist charakteristisch, daß die meisten und besten davon Frauengrabsteine sind. Hatte ja doch die Individualisierung des weiblichen Gesichts den Künstlern bisher die größte Schwierigkeit bereitet, und war in den wenigsten Fällen wirklich gelungen. An Stelle der spätgotischen lächelnden Anmut tritt aber jetzt ein milder ernster Ausdruck auf die Gesichter, der zu der ganz gestillten, einfachen Haltung oft so vorzüglich paßt, daß man auch ohne Porträttreue einen starken, einheitlichen Eindruck von der Dargestellten empfängt.

Die Wandlung zum Ernsten, Feierlichen hängt zusammen mit der Wandlung der Lebensauffassung der ganzen Zeit. Die von Luther und Zwingli ausgegangene Revolution und Reformation im gesamten geistlichen Leben der Menschen hielt zum Selbstdenken und Selbstprüfen in Sachen der Religion an, und der gerade in

Schwaben in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts so heftig entbrennende Streit um den Glauben mußte zu ernsterem, innerlicherem Wesen führen. Daß sich dies zuerst und vor allem in der Grabplastik offenbart, ist ganz natürlich. Nur was die Seele bewegt, soll zum Ausdruck gebracht werden. Deshalb ist größte Einfachheit das Grundprinzip in Ausgestaltung des Steins.

Das Flachrelief in ganz schlichter Umrahmung wird bevorzugt. Die kleinen Wappenschilde bilden den einzigen Schmuck. In der Anordnung gleichen die Steine den Frauengrabsteinen aus den 20er Jahren. Aber die Darstellung der Figur ist anders geworden. Die starre Geradheit hat sich in Weichheit gelöst, ohne an Einfachheit und Würde einzubüßen.

Der Grabstein der Frau von Hirschhorn † 1539 in Stöckenburg erläutert das Gesagte am besten. Er zeigt die Frau im Flachrelief, nach rechts kniend in kaum vertiefter Nische, von der breiten Inschrift und vier flachen Wappen kräftig umrahmt. Inhaltlich schließt sich die Darstellung an den Stein der Apollonia Apsbergin † 1520 in Crailsheim an. Doch wird gerade durch diese Vergleichung klar, wie ernst und einfach die Auffassung seitdem geworden ist. Alles genrehafte Beiwerk fehlt. Ganz oben in der linken Ecke erscheint die kleine Halbfigur Gottvaters in langem Gewand und weitem Mantel, die Krone auf dem Haupt, und beugt sich segnend hernieder zu der andächtig aufschauenden Beterin.

Noch nie vorher war der Zusammenhang zwischen Mensch und göttlicher Person so stark und innerlich und so frei von jedem Nebeninteresse dargestellt worden.

Es waltet hier derselbe Geist, wie in Peter Vischers Spätwerken, etwa dem Epitaph der Tucherin † 1521 im Regensburger Dom. Überhaupt hat Vischers „Formenadel und einfache Würde" auch auf die Grabmalsplastik dieser Zeit noch sehr stark gewirkt. An Gestalten wie die der Markgräfin Ottilie † 1518 auf der Vischerschen Grabplatte in Baden erinnert die Äbtissin Helena von Hohenlohe † 1543 in Gnadental (O. A. Oehringen)[1]). Wie eine Verkörperung ihres geistlichen Amtes erscheint die Gestalt in all ihrer Anmut und Milde, die sich in der ganz schlichten frontalen

[1]) Abbildung Tafel VII.

Stellung, dem leisen Übereinanderlegen der Hände über die Brust, und vor allem in dem weichen, zarten Gesicht ausdrückt. Das Blattornament, das den Sockel ihrer Füße schmückt, erinnert ebenfalls in seiner vollen, weichen Form an Vischersche Art, mehr vielleicht noch an Loy Herings Sockelornament. Auch dessen Grabfiguren zeichnen sich durch die gleiche Stille und Anmut aus. Die Schlankheit eines übernatürlich hohen Wuchses (der Unterkörper ist zu lang), vor allem aber das in ruhigen, weichen Falten reich herabfließende Abtgewand mit den mächtigen, weiten Ärmeln steigern bei der Äbtissin noch den Eindruck des Erhabenen, Würdevollen. Die ganze Fülle des Stoffs aber ist übersichtlich geordnet. Das vorgesetzte linke Spielbein teilt die untere Hälfte des Gewandes in eine glatt herunterfallende Seite und eine schräg in den Hintergrund verlaufende Reihe von Röhrenfalten, die nur am Boden einmal umknicken, um sich dann glatt an denselben anzulegen. Ebenso zeigen die weiten Ärmel auf beiden Seiten eine ganz gleiche Abfolge großer Längsfalten, belebt durch kleine, eingekerbte Knickfalten. Wimpel und Weihel umrahmen weich und schlicht das Antlitz, das trotz der Fülle der Wangen und Lippen scharf und fein geschnitten ist; besonders an Augenlidern und Mund. Der warme Ton des hellgelben, ganz unbemalten Sandsteins wirkt hier besonders schön[1]).

Als männliches Gegenstück ließe sich dieser Äbtissin der Domherr von Schleinitz (um 1530) im Naumburger Dom an die Seite stellen. Auch bei ihm eine Überhöhung des Körpers, offenbar zu demselben Zweck, auch hier schlanke, zarte Formen in Händen und Kopf. Und an Stelle des Individuellen die „gemessene Anmut und stille Würde“ (Buchner: Mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen). Die idealisierende Richtung blieb also nicht auf unser Gebiet beschränkt.

---

[1]) Der auffallend regelmäßige Faltenwurf im Gewand der Äbtissin mit dem Wechsel von belebten und glatten Flächen findet sich ganz entsprechend auf dem schon oben erwähnten Grabstein des Abtes

Bernhard von Berlichingen † 1483 Schöntal

in der Abteikirche zu Schöntal. Die altertümliche Form der gotischen Minuskelschrift und eine größere Zaghaftigkeit in Verwendung des Abtgewandes als künstlerisches Ausdrucksmittel verweisen auf wesentlich frühere Entstehungszeit. Und doch ist der Stein wohl in derselben Werkstatt entstanden, lange nach dem Todesjahr Bernhards.

Den Beschluß dieser Gruppe macht der schöne, aber leider ganz zerstörte Grabstein der Margarete von der Leiter außen an der Chorwand der Stadtkirche von Gaildorf, der wohl auch aus den 1540er Jahren stammt. Die Frau erinnert in ihrer schlichten, hochaufgerichteten Haltung und in der Gewandung an Catharina von Bach in Oppenheim a. Rhein.

Die übrigen Grabsteine der 1540er Jahre sind auch hier flach und handwerksmäßig; über Leistungen, wie die Grabsteine von zwei Frauen von Adelsheim in Wachbach (bei Mergentheim) kommt die Grabplastik nicht mehr hinaus. Zu erwähnen ist nur noch der Grabstein der siebenjährigen Amalie Philippson † 1549 in Stöckenburg, der in der jugendlichen Gestalt mit dem in langen lockigen Strähnen frei herabfallenden Haar den Typus der jugendlichen Maria wiedergibt, wie er sich in die Kunst am Beginn des 16. Jahrhunderts eingebürgert hatte.

IV. GRABMÄLER DER RENAISSANCE

1550—1600.

Einen ungeahnten, fast plötzlich eintretenden Aufschwung nimmt die Grabplastik von W. F. in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Als ganz neuer Faktor macht sich jetzt der architektonische Aufbau in italienischer Renaissanceform geltend. Knie- und

Ganz wie bei der Äbtissin findet sich in seinem Gewand: die Unterscheidung zwischen glatter und röhrenförmig gefalteter Seite; das schräge Einwärtslaufen dieser Röhrenfalten, als mache das Bein darunter einen großen Schritt rückwärts; das gleichmäßige Faltenmotiv auf beiden Ärmeln; die kleine Quer-Tütenfalte über dem vorgesetzten Knie; das glatte Abschneiden des Schultertuchs und das leise Aufliegen auf dem Gewand. Schließlich auch die ovale Form des Gesichts mit dem kleinen Mund. Überhaupt ist der ganze stille, zurückgezogene Charakter dem der Äbtissin nahe verwandt. (Die Verbindung zwischen Schöntal und Gnadental wird dadurch hergestellt, daß das Cistersienserkloster Gnadental unter Schöntaler Oberleitung stand.) Der Grabstein dieses Abtes ist vorbildlich für alle anderen Abtgrabsteine der Schöntaler Kirche während des 16. Jahrhunderts

Standfiguren erhalten von nun an streng architektonische Rahmung. Sie ist für beide Arten der Darstellung gleich und besteht in einer flachen, rundbogig geschlossenen, von Pilastern gerahmten Nische, deren Seitenränder häufig noch durch vorgesetzte Halb- oder Vollsäulen eine Verstärkung erhalten. Diese tragen zugleich das gerade abschließende Gesims, das mit einer Spruchtafel, Wappen oder einem Relief (die Auferstehung darstellend) oder mit allen Dreien zugleich gekrönt ist. Der ganze an die Wand gelehnte Aufbau ruht auf breitem, konsolenartig verkröpftem Sockel, auf dessen Frontseite die jetzt sehr wortreiche Inschrift den Lebenslauf des Verstorbenen, dessen Ämter und Würden aufzählt. Die Schrift ist durchweg Renaissance-Kapitale. Pilaster, Säulen und Gesims sind mit kleinen Ahnenwappen oder flachem Ornament reich geschmückt. Die bei weitem überwiegende Menge von Grabmälern mit Kniefiguren in Profilstellung zeigt das Ehepaar, seltner die ganze Familie (nach Geschlechtern geordnet) in Anbetung zu Seiten des Kruzifixes in der Mitte des Arkadenbogens. Kniende Einzelfiguren werden ebenfalls im Profil dargestellt. Sie füllen die ganze Nische, sodaß für das meist winzige Kruzifix nur ein kleiner Platz an einem Pilaster bleibt. Durch dieses Unterdrücken des religiösen Elements bilden sie den Übergang zu den repräsentativen Standbildern, bei denen jede derartige Beziehung fortfällt, und die nur zur Verherrlichung des Verstorbenen dienen sollen.

Es ist auffallend, wie spät dieser in Süd-Deutschland schon seit Beginn des Jahrhunderts bekannte, in seinen architektonischen Formen aus Italien, speziell von venezianischen Dogengrabmälern übernommene Typus sich in der Provinz, in W. F. eingebürgert. Die vor dem Kruzifix knienden Figuren lernten wir zwar schon im 2. Jahrzehnt in Crailsheim kennen, und das Gutenbergdenkmal daselbst von 1532 machte den ersten schüchternen Versuch eines Aufbaus in Adikulaform mit Verwendung einiger Renaissancemotive.

Mustergültige Vorbilder aber für die reine Renaissance waren erst drei Werke auswärtiger Meister, die, wie wir schon bei dem Grabstein der Äbtissin in Gnadental sahen, in den 30er Jahren stärkeren Einfluß auf W. F. gewannen.

Einmal das schöne Bronzeepitaph des 1543 † Admini-

strators des Deutschordens Walter von Cronberg in Mergentheim, das 1539 aus der Vischerschen Gießhütte hervorging und den Administrator unter hochgewölbtem, säulengetragenem Arkadenbogen vor dem Kruzifix kniend zeigt; die Figur in sehr geschickter Verkürzung fast von vorn gesehen. Die Pilaster, die die Säulchen nach außen hin verstärken, und der ganze Hintergrund sind mit feinem, flachem Renaissanceornament überzogen. Putten sitzen zur Seite und oben auf dem rundbogigem Abschluß und halten die Wappen.

Das zweite, auf das Schema des Ehegatten-Grabmals hinweisende Werk stammt von dem namentlich um die mittel- und unterfränkische Grabplastik hochverdienten Eichstätter Bildhauer Loy Hering oder aus seiner Werkstatt. (Mader: Loy Hering. S. 88. Abbildung.) Es ist das Epitaph der Frau Dorothea von Wolfstein † 1538 in Crailsheim, ein kleines, fast quadratisches Relief aus Solnhofer Stein, das in ganz einfacher Flachnische den Kruzifixus zeigt. An dessen Kreuzesstamm knien links Dorothea, rechts ein Bettler, der aus ihrer Hand ein Gewand entgegennimmt. Der architektonische Aufbau mit Arkaden und Säulen fehlt hier. Wie der Rahmen eines gemalten Bildes springt der Rand des Steines mit seiner Profilierung gleichsam schützend vor. Ganz neu ist die freie ungezwungene Gruppierung der Personen und ihre starke seelische Verbindung untereinander und mit Christus. Es ist das erste Beispiel der später so beliebten Art, die Knienden im Gespräch mit dem Heiland darzustellen. Den Inhalt ihrer Rede enthalten dann meist die aus alter Zeit bekannten, raumausfüllenden Spruchbänder.

Aus Loy Herings Werkstatt stammt aber auch das erste richtige Renaissance-Stein-Epitaph in W. F.: Das Grabmal des Schenken Erasmus von Limpurg † 1554 in der Schenkenkapelle von Groß-Komburg. Es ist ein kleiner, flacher Wandaufbau aus Solnhofer Stein mit Marmorinkrustation, wie sie bei Hering beliebt war. Breite, ganz flache Pilaster rahmen das Mittelfeld, das die Familie des Schenken in Anbetung vor dem Kreuze zeigt. Ein breiter, flacher Sockel trägt Wappen und Inschrift. Zwei Wappen schmücken die Pilaster unterhalb des kräftigen Gesimses, das von einem niedrigen Dreiecksgiebel bekrönt wird. Alle Formen sind charakteristisch für

Herings Stil: das schöne, volle Akanthusornament in den Pilasterfüllungen, die üppig-weiche Rankenhalmdecke, die Kugeln auf dem Aufsatz, der flache Segmentbogen in der Nische und das wellige, polsterartige Terrain, auf dem die Figuren knien. Vor allem aber ist es sein Christustypus mit den weit ausgespannten Armen und den straff ausgestreckten Beinen. Das Lendentuch ist eng um die Hüften gezogen, nur die Enden flattern weit ab. Der Kopf zeigt dieselbe schmale, ovale Gesichtsform mit dem kurzen, geteilten Vollbart und dem in schlichten Strähnen herabfallenden Haar wie der Christus vom Epitaph der Markgrafen von Brandenburg im nahen Heilsbronn, von Hering 1558 gefertigt. Auch die Art, wie beidemal die Ritter mit eigentümlicher, etwas befangener Körperdrehung nach außen am Kreuzesstamm knien, ist so ähnlich, daß die Zuschreibung an Loy Hering (die auch in den Kunst- und Altertumsdenkmälern von Württemberg, Jagstkreis, gegeben wird), als gesichert gelten kann.

Dieses Meisters „schlichte und verinnerlichende Art" wird in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts von einem einheimischen Künstler, Sem Schlör von Laudenbach, in W. F. aufgenommen und weiter fortgeführt[1]). Die Weichheit in den vegetabilischen Ornamenten und der fränkische Idealismus der Typen fehlen diesem zwar ganz. Dafür aber zeugen alle seine Figuren von echt schwäbischer Porträttreue, und aus ihren Gesichtern spricht Ernst, Würde und Andacht so ergreifend, daß man Sem Schlör den Grabmalbildhauer der Reformation für diese Gegend nennen kann.

Aus Laudenbach im heutigen O. A. Mergentheim, hart an der fränkischen Grenze gebürtig, ist er frühzeitig mit der großen Renaissancekunst Schwabens und Frankens bekannt geworden und hat von Hall aus nachweislich von 1553—1598 für einen großen Teil beider Länder gearbeitet. An Joseph Schmidt von Urach, dem bedeutendsten Meister der um diese Zeit blühenden Uracher Bildhauerschule, hat sich Schlör offenbar zuerst angeschlossen, auch waren beide häufig an gleichen Orten tätig (Stöckenburg, Tübingen). Von ihm übernahm er auch wohl die Form der Wandgrabmäler, wie

1) Literaturangabe über Schlör in den Kunst- und Altertumsdenkmälern des O. A. Hall (Anhang S. 226).

Joseph Schmidt eins für Wolf von Vellberg und dessen Gattin in Stöckenburg 1553 gearbeitet hatte. Fast ausschließlich als Grabplastiker tätig, hat er diese Form weiter ausgebildet und zu dem Typus gestaltet, der für das ganze Jahrhundert vorbildlich wurde. Seine profanen Werke, die er hauptsächlich im Auftrage des Herzoglichen Hofes arbeitete, sind, wie die Figuren vom Lusthaus zu Stuttgart, verloren, oder, wie der ehemalige Altar der Schloßkapelle daselbst, auseinander genommen und verstümmelt (die 12 Reliefs mit Glaubensartikeln jetzt in den Hofarkaden). Nur die schöne Wappentafel über dem Portal des alten Stuttgarter Schlosses ist noch wohl erhalten. Die prächtigen Ranken der Helmzier und die knappe, scharfe Ausführung des ganzen heraldischen Schmucks legen den Gedanken nahe, ob nicht der gleich treffliche Wappengrabstein des 1545 † Hieronymus von Vellberg in der Kirche zu Stöckenburg, für die er später viel beschäftigt war, ein Frühwerk seiner Hand sei. Zumal das Gesicht des schildhaltenden Landsknechtes die für Schlör so charakteristische scharfe Art der Fleischbehandlung zeigt.

Für den Verlust obengenannter Werke entschädigen die zahlreichen Grabdenkmäler, hauptsächlich in W. F. und dessen nächster Umgebung, die sich teils durch sein Künstlerzeichen (Hand mit Puffärmel, die Hammer hält), teils durch die stilistischen Eigentümlichkeiten als Arbeiten seiner Hand ausweisen. Da sich unter ihnen alle damals gebräuchlichen Arten finden, Kniefiguren zu seiten des Kreuzes, einzelne Kniefiguren, Standbilder und Sarkophagfiguren, so ist sein Schaffen überhaupt charakteristisch für die ganze Grabmalsplastik der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Auch die Veränderungen, die sich in seinem letzten Viertel bemerkbar machen, zeigen sich bei Schlör am ersten und stilistisch am folgerichtigsten.

Denn bei den Grabmälern mit Kniefiguren sowohl wie mit Standbildern lassen sich deutlich 2 Gruppen unterscheiden, von denen die erste in die 1550er und 60er Jahre gehört, die zweite bis ans Ende des Jahrhunders und darüber hinausreicht.

A. KNIEFIGUREN. a) EINFACHE FORM (1550 1570). Für die erste Gruppe ist schon das Überwiegen der Kniefigur und das fast völlige Fehlen von Standbildern in architektonischem Aufbau

merkwürdig. Mit einigen Ausnahmen ist da, wo Standbilder vorgezogen wurden, die einfache Art des Grabsteins ohne Umrahmung beibehalten; ein Zeichen für die Schlichtheit und den Ernst der Zeit kurz nach der großen reformatorischen Bewegung. Durch ihn zeichnen sich auch die Frühwerke Schlörs in der Kirche von Stöckenburg vor allem aus. Für deren Aufbau war ihm eben Schmidts Grabmal des Wolf von Vellberg † 1553 und seiner Gattin in derselben Kirche vorbildlich. Bei diesem ruht das hohe, ziemlich flache Rechteck des Mittelfeldes auf einem gleich breiten, wenig vorspringenden Sockel. Ein geradlinig schlichtes Gebälk, ebenfalls von gleicher Breite, trägt den auf beiden Seiten bis hart an den Gesimsrand ausladenden Aufsatz. Er besteht aus einer hohen, rechteckigen Inschrifttafel, die ringsum mit Wappen und Ornamenten geschmückt ist. Die schmalen Seitenpilaster, das Gesims und den Sockel überzieht ein breites, sehr schönes Pflanzenornament im Flachrelief, in dem Joseph Schmidt Meister war (Tübingen: Umrahmung der Grabplatte des Grafen Eberhardt). Die Figuren des Ehepaares, die unter dem Arkadenbogen des Mittelfeldes zu seiten des Kreuzes knien, erscheinen in dem starken Hochrelief für die flache Architektur und den schmalen Sockel zu massig. Es macht den Eindruck, als seien sie angeklebt an den Hintergrund. Auch sind sie in der Größe zu ungefüge, der Ritter vor allem sehr lang. Im Vergleich mit dem reichen vegetabilischen Ornament und dem feinen Damastmuster auf dem Kleide der Frau und dem Harnisch des Mannes wirken Gesicht und Hände etwas derb, obgleich beide vorzügliche Porträts geben. Darin nun liegt der Unterschied zwischen Joseph Schmidt und Sem Schlör. Der eine ist Meister im Ornament; an Freiheit der Ausführung und Wechsel der Form kommt ihm in der Zeit wohl kaum ein anderer schwäbischer Bildhauer gleich. Der andere versagt gerade im Vegetabilischen am meisten; er legt alles Gewicht auf Behandlung und Ausführung der Figur.

Links und rechts von Schmidts Epitaph stehen an gleicher Wand die beiden frühesten Ehegatten-Epitaphien Schlörs: das des Jörg Bemelberg und seiner Gattin von 1556[1]) und das des Bartolomäus von Vellberg und seiner Gattin, wohl bald nach des Mannes Tode (1561) ausgeführt.

[1]) Abbildung Tafel VII.

Sie zeigen im Prinzip ganz dieselbe Anordnung wie Schmidts Epitaph, nur stehen Figuren und Aufbau im besseren Verhältnis zueinander dadurch, daß die Architekturteile verstärkt sind und den Figuren an Dicke fast gleichkommen.

Das Epitaph des Bemelberg mit den Pilastern, vorgesetzten Halbsäulen und dem vorspringenden, über den Säulen verkröpften Gesims macht darin wohl den befriedigendsten Eindruck. Doch ist auch hier das Knien der Gestalten noch nicht ganz glücklich wiedergegeben. An Stelle der bei Bartolomäus an den Kreuzesstamm fest hingesetzten Betschemel dienen hier noch Tiere den Knien als Stütze. Trotz ihrer vorzüglichen Ausführung bringen diese aber durch ihr Herausspringen etwas zu Unruhiges und Schwankendes in das Ganze. Die Schärfe in der Ausführung der Figuren, die Feinheit der Gliedmassen zeigen gerade in diesem Erstlingswerk Schlörs ganze Stärke. Zur Rechten des Kreuzes, links vom Beschauer aus, kniet nach durchgängiger Regel der Mann, ganz im Harnisch, nur das Haupt entblößt. Sein Helm steht am Fuß des Kreuzesstammes als fester Abschluß des sonst zu schmalen Holzes. Ihm gegenüber die Frau, ganz in den plissierten Schultermantel gehüllt, den sie auf beiden Seiten gerafft hat und mit den Unterarmen an sich drückt. Eine enganliegende Haube mit langem Nackenstück und ein breites Hals- und Kinntuch hüllen den Kopf ein und lassen nur das Gesicht frei. Dies ist der Typus für alle nun folgenden Grabmäler. Hervorzuheben ist hier nur die sorgfältige, scharfe und feine Ausführung. Trotz der Eisenhandschuhe, die der Mann trägt, biegen sich (im Gegensatz zu den langen hölzernen Fingern Wolfs von Vellberg) die Finger der zum Gebet erhobenen Hände in allen Gelenken, und ebenso beweglich und gut proportioniert sind Beine und Füße mit der biegsamen Sohle. Die Gesichter, besonders das des Mannes, sind gute Porträts. Ihre Behandlung zeigt den Erzstil Schlörs am deutlichsten. Denn die Art, wie er den Stein schneidet, wie er an Lippen, Augenlidern, Nägeln und den Falten der Gewänder scharfe, schmale Grate stehen läßt, wie er das Haupt- und Barthaar in einzelnen Strähnen ziseliert und unten gleichmäßig abschneidet, erinnert am allermeisten an die Schärfe des Bronzegusses.

Die an die Metalltechnik gemahnenden Eigentümlichkeiten des

Schlörschen Stils sind so stark, daß ich annehmen möchte, Schlör sei in seiner Lehrzeit in Berührung getreten mit der seiner Heimat nicht fernliegenden Nürnberger Vischer-Gießhütte. Auch wissen wir ja, welchen Einfluß diese gerade auf den nordöstlichen Teil Schwabens gewonnen hatte. Schlörs Haarbehandlung entspricht ganz der des Frauenhaars auf Nürnberger Epitaphien. Seine Vorliebe für die Putten hängt wohl zusammen mit dem allgemeinen Zeitgeschmack; aber die in seinen späteren Werken regelmäßige Füllung der Arkadenbogenzwickel mit Putten und Aktfiguren (Adam und Eva u. a.) findet sonst kein Analogon in Schwaben, während sie in entsprechender Weise bei fast allen Vischerschen Epitaphien vorkommen.

Dieselbe metallene Schärfe wie die Figuren zeigt auch sein Ornament. Die vegetabilischen Formen, die noch bei Joseph Schmidt die Hauptrolle spielten, verschwinden bei ihm; dagegen hat er als einer der ersten die in ganz Schwaben und Deutschland überhaupt am Ende des Jahrhunderts beliebte Form des sogen. „Beschlägornaments" angewandt, das als in Stein übertragene metallene Auflage, wie sie sich z. B. auf Möbeln findet, angesehen werden kann. Unter den Werken der ersten Gruppe zeigt es sich nur selten. Schlör verwendet im Anfang überhaupt sehr wenig Ornament, seiner ganzen schlichten, nüchternen Art entsprechend. Nur die Arkadenzwickel, die Sockelfüllungen und Kapitelle haben etwas pflanzlichen Schmuck, wohl noch in Anlehnung an Schmidts Art. Aber hier wirkt sein Stil oft trocken, geradezu blechern, in des Wortes ganzer Bedeutung. Gut sind dagegen alle heraldischen Ornamente, die Wappenschilde mit dem Helm und dem schön stilisierten Gerank. Wir sehen hier an einem einzelnen Beispiel den in der ganzen Plastik der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vorgehenden Wandel vom vegetabilischen Ornament zum geometrischen, ein Wandel, dem eine gewisse allgemeine Versteifung der Formen, wie sie sich auch in der Kleidung äußert, zugrunde liegt[1]).

[1]) Bei Schlör findet sich übrigens noch eine Ausnahme in den schönen Weinreben mit den vollen Trauben über dem Kreuzesstamm am 2. Stöckenburger Epitaph, dem des Bartolomäus von Vellberg. Sie vertreten hier den Arkadenbogen und erscheinen zugleich als Versinnbildlichung des in den Reliefgrund eingeritzten Spruches: Ich bin der Weinstock, Ihr seid die Reben. Die Zweige, die von den Seitenpilastern ausgehen und

Doch außer diesen Wandlungen im Formalen ist Schlörs Tätigkeit in der Grabplastik auch bedeutend für den neuen Geist, der in den Epitaphien seit der Reformation lebt. Das Religiöse tritt in den Vordergrund. Noch bei Schmidt von Urach war der Kruzifixus zwischen den beiden knienden Gestalten ganz klein und verschwand als Flachrelief ganz hinter den fast vollgearbeiteten Figuren im Vordergrund. Bei Schlörs beiden Epitaphien ist die Gestalt des Gekreuzigten fast so groß wie die der Betenden und tritt in starkem Hochrelief vor. Das dadurch bedingte Hereinragen seines Körpers in die den knienden Figuren zugeteilte Bildfläche und das enge Aneinanderschieben aller drei bringt zugleich das innere Verhältnis zum Ausdruck, in dem sie zueinander stehen. Wie dringlich erscheint jetzt das Beten und wie verlangend das Aufschauen zum Kreuz! Besonders rührend ist der Ausdruck im Gesicht des alten Bartolmes mit den tiefen Furchen auf Stirn und Wangen. Es ist nicht mehr ein stummes Verehren, die Betenden stehen mit dem Gekreuzigten im Zwiegespräch, dessen Inhalt in Form eines biblischen Zitats — fast durchweg aus dem Neuen Testament — in den Grund des Reliefs oder auf schmale Schriftstreifen eingeritzt ist. Auch früher fügte man den Standbildern schon Spruchbänder religiösen Inhalts bei. So findet sich auf dem Grabstein des Ritters Georg Sack † 1483 in Heilsbronn der sehr demütige Spruch: O allmechtiger got erbarm dich über mich armen sünder. — Aber wie paßt dazu die breitspurige Stellung und der selbstbewußte Ausdruck des reichgeschmückten Ritters?

Charakteristisch ist es auch, daß die bei der Darstellung des Gekreuzigten früher unvermeidlichen assistierenden und empfehlenden Heiligen nun ganz wegfallen, analog der durch die Reformation ver-

sich in der Mitte verschlingen, sind mit den Blättern, den Trauben und den daran pickenden Vögeln fast ganz frei aus dem Stein herausgearbeitet. Ein Meisterwerk der Technik. Die Weinrebe ist in der ganzen vorhergehenden Ornamentik ein beliebtes Motiv, auch in der Grabplastik (Mathäus von Bucheck 1328. Mainz: hlg. Aurelia. Regensburg. 14. Jahrhundert). Daß es Schlör hier wieder aufnahm und den Trauben diese eigentümlich feste Form gab, geschah aber vielleicht in Erinnerung an eine ähnliche Weinrebe, die er in seinem Heimatsorte von Kind an gesehen hatte. Das nördliche Tympanon (Ende des 15. Jahrhunderts) der Bergkirche zu Laudenbach zeigt als Umrahmung der Verkündigung eine wundervolle Weinranke mit den gleichen vollen Trauben in fast freier Arbeit.

änderten religiösen Auffassung. In katholischen Gegenden, im Würzburger Dom, in Mergentheim, Ellwangen und Gmünd finden wir sie bis ins 18. Jahrhundert hinein. Doch kommen jetzt auch hier Fälle vor, wo sie fehlen.

In Würzburg ist gerade der Grabstein eines Ritters in der Marienkapelle aus dem zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts ein Beweis dafür, daß Schlör nicht allein die neue Gesinnung zum Ausdruck zu bringen wußte. Die wundervolle Gestalt des leider an Händen und Füßen verstümmelten Gekreuzigten zeigt sogar besser als Schlörs noch etwas zu befangene und steife Körper den neuen Christustypus. Der Ausdruck des starken körperlichen Leidens, auf dem in der Spätgotik der Hauptnachdruck lag, ist zurückgetreten. Das Ausweiten des Brustkorbes und Einziehen des Leibes ist ausgeglichen, die Konturlinie verläuft gleichmäßiger und ruhiger, Beine und Arme sind geradeaus gestreckt. Es liegt etwas Triumphales in den weit und fast geradlinig ausgespannten Armen. Auf einem Grabmal gegen Ende des Jahrhunderts macht sogar die angenagelte Rechte den Gestus des Segnens. Deutlicher kann nicht ausgedrückt werden, was dieser Christus den zu Füßen seines Kreuzes knienden Betern ist. Zwar leidet auch er noch körperlich, das rauschende Überwinden alles physischen Schmerzes wie in der Barockkunst ist dem Christus der Renaissance und Reformation noch fremd. Aber er ist nicht mehr nur mit sich beschäftigt. Die Sorge um die am Kreuz Knienden überwindet den eigenen Schmerz. Sein Blick, schmerzlich und erbarmend zugleich, sucht den ihren; er ist ihr Heiland, gerade jetzt am Kreuz.

Ein genaueres Eingehen auf dem Typus des Kruzifixus hat hier um so mehr Berechtigung, als in der Grabmalsplastik dieser Zeit das Kreuz mit dem Heiland allein oder auch ein ganzer Calvarienberg als Gedächtnismal für die Verstorbenen benutzt wird. Der Schaft des Kreuzes trägt dann Namen und Todesdaten; meist wird es für eine ganze Familie gesetzt, deren Mitglieder dann rings um das Kreuz beerdigt werden. Beispiele dafür sind das schöne Kruzifix in Hall auf dem alten Friedhof 1565 (Schlör?) und der Calvarienberg bei der Stadtkirche von Wimpfen am Berg, um 1500 zum Gedächtnis des Hans Kober gesetzt.

Aus demselben Jahr wie das Bemelberg-Epitaph und mit diesem in Aufbau und Ausführung übereinstimmend ist das Grabmal der Margarete von Vellberg † 1529 in Stöckenburg (beide Werke tragen Schörs Künstlermarke und die Jahreszahl 1556 in kleinem Medaillon über der Inschrifttafel des Aufsatzes). Das Denkmal war auseinandergenommen und ist erst in den 1890er Jahren wieder zusammengesetzt worden, jedenfalls im ganzen so, wie es gewesen ist. Die Figur ist voller als die auf den vorigen Grabmälern, fast Freifigur. Der Sockel des Aufbaus springt in der Mitte stark vor und trägt den kleinen Betschemel, auf dem die Frau, nach links gewandt, ganz im Profil kniet. Die Tracht ist dieselbe wie die der Gattin des Bemelberg, die Schärfe in den Falten noch größer: während wenigstens das Gesicht der anderen Frauen weich und voll geblieben war, sind hier auch die Züge scharf und markant, der Ausdruck herb und streng. Auf Porträttreue kann das bei dem so weit zurückliegenden Todesdatum der Frau (1529) kaum beruhen. Ebenso scharf und fein ist der kleine Kruzifixus im linken Arkadenzwickel gearbeitet[1]).

Das männliche Gegenstück zu dem Grabdenkmal der Margarete von Vellberg, in demselben Jahr entstanden, aber nicht von Schlör stammend, ist das leider nicht intakt erhaltene Grabmal eines Ritters Adam von Ellrichshausen † 1556 in Jagstheim (O. A. Crailsheim). Vor dem flachen Wandaufbau, dessen Pilaster mit schönem Rankenornament geschmückt sind, kniet der betende Ritter auf großem Löwen. Der Kopf ist sehr sorgfältig ausgeführt, ein ausgezeichnetes Porträt. Störend ist an dem sonst guten Werke das Unverhältnis der Figur zu der schmalen, rahmenden Nische, über die er mit Kopf, Händen und Füßen herausragt.

[1]) Das in derselben Kirche befindliche, dem Schlör vermutungsweise zugeschriebene Epitaph eines Kindes, des 1558 † Conrads von Wolmershausen, zeigt zwar einige Ähnlichkeit mit dessen Art, besonders in der Gestalt des Kindes selbst, das in seinem kurzen Hemdchen an die Putten vom Aufsatz des Vellberg-Grabmals erinnert; aber weshalb sollte Schlör neben der am Schemel angebrachten Jahreszahl 1559 seine Künstlermarke weggelassen haben, die doch sonst alle Steine seiner Hand in dieser Kirche tragen? Mir scheint das Grabmal eher von einem Gehilfen oder Schüler herzurühren.

Ähnlich, wenn auch etwas besser ist es mit dem schon dem Ende dieser Periode angehörigen vorzüglichen Grabmal des Eberhart von Layen † 1572 in Kocherstetten (O. A. Künzelsau), das der Ornamentik nach schon dem fortgeschritteneren Stil zuzurechnen ist, im Aufbau aber noch das gleiche einfache Schema zeigt wie die vorigen Epitaphien. Beiden Grabmälern fehlt das Kruzifix; daß es hier aber ursprünglich vorhanden war, beweist das Loch für den Dübel an der Unterseite des Gesimses. Ausgezeichnet ist der Kopf des Ritters, besonders Stirn und Augenpartie. Eigentümlich groß und an den Rändern verschwollen erscheinen die Ohren; sie erhöhen noch den Eindruck des Individuellen. Die Güte der Arbeit läßt in ihr ein Werk aus Schlörs Hand sehen, zumal er noch ein zweites ähnliches Werk für die Kirche gearbeitet hat. Leider sind beide so verstümmelt und übertüncht, daß man ihre Feinheiten nur noch ahnen kann.

Im Norden unseres Gebiets wird es mit der Enggedrängtheit der Figuren immer schlimmer, auch fehlt hier dem Aufbau das streng architektonische Gefüge. Je weiter von Schlörs Wirkungskreis entfernt, desto vernachlässigter erscheint die Umrahmung, desto handwerksmäßiger die Ausführung. Es ist dieselbe Erscheinung wie in der Spätgotik: die besseren Arbeiten in dieser Gegend stammen aus Franken, die einheimischen Bildhauer liefern nur Mittelgut. Am traurigsten sieht es um diese Zeit in Schöntal aus. Das Grabmal des Hans von Berlichingen † 1553 ist noch einigermaßen erträglich; Götz von Berlichingen (mit der eisernen Hand) aber hätte wohl ein besseres verdient.

Sorgfältiger sind die Grabsteine der Administratoren des Deutschordens in der Schloßkirche zu Mergentheim gearbeitet. Nach mancherlei Wanderungen sind sie jetzt in der Gruftkapelle aufgestellt; den meisten fehlt Sockel, Gesims oder Seitenrahmung. So ist von dem Grabmal des um Mergentheim hochverdienten Wolfgang Schutzbar (genannt Milchling) † 1566 nur noch das Bildfeld und der Sockel erhalten. Ist auch der Körper des Gekreuzigten plump, und kann sich die Figur in Feinheit der Ausführung mit den Schlörschen nicht messen, so ist doch der Kopf eine ganz befriedigende Leistung. Es ist überhaupt überraschend, wie auch mittel-

mäßige Bildhauer in dieser Zeit das Individuelle der Gesichter zu erfassen und wiederzugeben vermögen[1]).

Ein zweites Mergentheimer Administratorengrabmal, das des Georg von Weukheim † 1572, ist weniger seiner sehr handwerklichen Ausführung, als seines in den Formen vielleicht stilreinsten Aufbaues wegen interessant. Starke kannellierte Halbsäulen mit korinthischem Kapitell und ein kräftiges, schön profiliertes Gesims rahmen das Bildfeld, dessen Hintergrund — hier zum erstenmal — mit dem ganz flachen Relief einer Hügellandschaft überzogen ist, das den Blick in die Tiefe zieht.

Einen ähnlich strengen, großen Aufbau (aber ohne vorspringendes Gesims und Landschaftsrelief auf dem Grunde) zeigt das 21 Jahre später entstandene, aus Alabaster und Sandstein bestehende Grabmal der Gräfin Brigitta von Vellberg, das ihr ihr Sohn Philipp 1592 in der Stiftskirche zu Groß-Komburg setzen ließ. Durch den Aufbau, der mit dem alten Schema der Nische mit Arkadenbogen völlig bricht, sowie durch die sonderbare Hintereinanderordnung der Figuren von Mutter und Sohn fällt es aus der lokalen Kunst ganz heraus[2]).

Die Schönheit des Aufbaus und die Feinheit in Ausführung der Wappen, namentlich der beiden großen auf dem gerade abschließenden Gesims, können nicht entschädigen für die zwar sorgfältig gearbeiteten, aber überaus ungeschickten und steifen Alabasterfiguren der vor dem Kruzifix Knienden.

Beliebter noch als die Epitaphien mit Kniefiguren im Hochrelief sind, namentlich für Einzelfiguren, die Epitaphien, die Um-

[1]) Von demselben Meister stammt wohl auch — der Anordnung der Wappen, der Behandlung des Kruzifixus und der Stellung und Behandlung des Löwen nach — das Grabmal des Albrecht von Rosenberg † 1572 und seiner Gattin im nahen Unterschüpf (Amt Tauberbischofsheim), das das Ehepaar zu Seiten des Kruzifixus kniend zeigt. Das Vorbild dazu war offenbar das wenig früher entstandene, aber bedeutend bessere Grabmal des Eberhart v. Rosenberg † 1519 und seiner Gattin † 1568, ebenfalls in Unterschupf. Zasolt von Rosenberg † 1576 und seine Gattin Anna † 1580 haben ihr Grabmal in Niederstetten. Es war vielleicht das beste von allen, ist jetzt aber ganz zertrümmert und übertüncht.

[2]) Auch ist es ungeklärt, was das Knien des Ritters auf dem Wolf, dem er den Rachen aufreißt, bedeuten soll. Vielleicht eine Anspielung auf einen Vorfall im Leben der Gräfin.

rahmung und Figur in weniger starkem Relief oder zuweilen ganz flach gearbeitet zeigen. Bei ihnen fällt die vorher betonte Disharmonie fort. Auch ermöglichte die weniger kostbare Herstellung die Versorgung einer größeren Menge mit diesen kleineren, schmuckloseren Grabmälern. Die Michaelskirche in Hall ist reich an solchen, z. T. recht hübschen Epitaphien, die sich wohlhabende Bürger arbeiten ließen. Die von Schlörs Hand sind auch hier die besten. Im Schema des Aufbaus sind diese kleinen Epitaphien den großen ganz ähnlich; nur ersetzen schlichte Randleisten und flache, rahmende Bänder die architektonischen Glieder. Sockel und Aufsatz sind einfacher.

Durch geschickte Anordnung und zarte Ausführung zeichnen sich Schlörs Epitaphien des Caspar Feierabet † 1565 und des Hauptmanns Joseph Vogelmann † 1568 an der Michaelskirche zu Hall aus. Das zweite wird besonders reizvoll durch die Zusammenordnung des knienden Ritters mit der großen Fahne, die er im linken Arm hält, und deren schwer herabwallender, weicher Stoff mit den langgezogenen, prächtigen Falten einen wirkungsvollen Hintergrund für den tüchtigen Porträtkopf des Mannes schafft. Schon in den 50er Jahren hatte Schlör ein ganz ähnliches Grabmal für den Hauptmann Heinrich Senft von Sulburg † 1550 in Oberroth (O. A. Gaildorf) gemacht; ihm fehlt nur die große Draperie der Fahne. Das beträchtlich später, 1577 entstandene Grabmal des Christoph Senft von Sulburg in Rieden (O. A. Hall) weicht in Form und Anordnung kaum von diesem ab. Nur die schon an Beschlägornament gemahnende Umrahmung der Wappen über dem Gesims ist ein Zeichen seiner späteren Entstehung.

Auch ein Epitaphium dieser kleinen Art mit dem knienden Ehepaar zu seiten des Kreuzes gibt es von Schlörs Hand: das des Vogts Bonifacius Bronnhöfer und seiner Gattin † 1571 in der Pfarrkirche zu Stöckenburg (Turmhalle)[1]).

[1]) Anders, aber sehr wenig befriedigend ist das Problem der Anordnung des Ehegattengrabmals gelöst in den Grabsteinen des Jörg von Vellberg † 1551 und dem seiner Gattin Katharina † 1560 in Stöckenburg. Es sind zwei ganz flache, im Aufbau völlig übereinstimmende Steine, von denen der vordere den Ritter, der hintere die Frau im Profil nach rechts vor dem Kruzifix kniend zeigt. Die handwerkliche

b) PRACHTGRÄBER 1570—1600. Am Anfang der 1570er Jahre tritt eine schon vorher erwähnte Wandlung in der Gestaltung der Epitaphien ein. Als lösten sich die Fesseln, in die der Ernst der vergangenen Jahrzehnte die Freude an Schmuck und Reichtum geschlagen hatte, so beleben sich die bis dahin nur bescheiden verzierten Gesimse, Sockel, Pilaster und Säulen mit Wappen, Statuetten, Kartuschen, Medaillonköpfchen und dem für diese Zeit so charakteristischen Beschlägornament, das Friese und Säulenschäfte und auch den Sockel wie mit einem dichten Netz überzieht[1]). Was hier glatt und eben der Fläche aufliegt, rollt sich in den Schrifttafeln und Medaillons in Kartuschenform auf, und oft ist der ganze Aufsatz aus solchem frei herausgearbeiteten Ranken- und Schnörkelwerk gebildet. Schlörs Formen sind auch hier mustergültig; besonders fein seine getriebenem Metall gleichenden Medaillonköpfe.

Abgesehen von diesen äußeren Zierformen aber verändert sich auch der Wandaufbau im allgemeinen. Er wird nicht nur breiter und höher, sondern auch stärker gegliedert. Die einzelnen Teile treten klarer auseinander, die trennenden Profile werden immer zahlreicher. Offenbar gewinnt man erst jetzt, wo man sich vom italienischen Vorbild losmacht, den rechten Sinn für die Bedeutung der italienischen Renaissance im Architektonischen.

Ein Beispiel für diese neue Art ist das Grabmal des Propstes Erasmus Neustetter † 1570 in der Stiftskirche von Groß-Komburg; wahrscheinlich von Erhard Barg aus Gmünd, einem

Arbeit, die enge Einstellung in die Nische, das Renaissance-Ornament auf den Pilastern erinnern stark an Hans von Berlichingens Grabmal in Schöntal.

[1]) Diese, der Kleinmeistertechnik eines Georg Wechter und der Ornamentstecher entlehnte Ornamentik bemächtigt sich auch bald der Architektur und wird besonders in Nordschwaben beliebt, während sich Oberschwaben ebenso wie Bayern dem italienischen Vorbild gegenüber nicht ganz so selbständig entwickeln konnte. In unserm Gebiet verwenden außer Schlör die Heilbronner Künstler das neue „metallene" Ornament mit besonderer Vorliebe: Die Brüstung der Rathaustreppe in Heilbronn besteht ganz aus freigearbeitetem Beschlägornament. In noch reicheren Formen findet es sich an den offenbar von einem Heilbronner gearbeiteten Grabmälern der Nippenburg und Liebenstein in Schwieberdingen und Bönnigheim (Neckarkreis). Aber auch im äußersten Norden und Osten unseres Gebiets kommt es in kaum veränderter Gestalt vor; sehr schön z. B. am Brunnentrog des Marktbrunnens von Rothenburg o. d. Tauber und besonders zart und fein an einem Grabmal der Familie Heuslin (?) auf dem allgemeinen Friedhof in Wertheim.

Schüler Schlörs gearbeitet. Der von zwei kräftigen, nach oben sich verjüngenden Pilastern eingefaßte Arkadenbogen ruht, wie diese, auf hohem, zweigeteiltem Sockel; dessen unterster Teil ladet wulstförmig aus und zieht sich dann — sehr charakteristisch — nach dem Boden zu immer enger zusammen, so daß die Bodenfläche viel schmaler wird als das ganze übrige Grabmal.

Auch der Aufsatz ist nach einem neuen Prinzip gegliedert und steht in anderem Verhältnis zum Aufbau als vorher. Auf dem kräftig vorspringenden Gesims steht ein Aufbau im kleinen, ebenfalls mit Sockel, Mittelfeld und Giebel. Statuetten krönen ihn und stehen ihm zur Seite. Im Vergleich zu späteren Aufsätzen ist dieser hier noch schlicht, auch sind noch alle Zierteile aus demselben hellgrauen Sandstein gefertigt, wie das ganze (unbemalte) Grabmal. Schlicht, ja fast nüchtern erscheint auch die Gestalt des vor dem Betpult knienden Propstes, der zum Kruzifix über sich aufschaut. Ganz wie die gleichmäßigen Falten in dem engplissierten Talar herabfallen, ist Haar und Bart in schnurgerade Strähnen nebeneinander gelegt. Auch die Details im Gesicht sind sorgfältig angegeben; doch dem Gesamteindruck fehlt Schlörs individualisierende Kraft. Das Beste am ganzen sind die Verzierungen: die Löwenklauen am Sockel, die feinen Renaissance-Arabesken (hier noch vegetabilischer Art) an Betpult, Arkadenbogenzwickeln und Fries, die 8 Ahnenwappen an den Pilastern und die Köpfchen in den Kartuschen.

Wie ein kleines Epitaphium mit Kniefigur im neuen Stil aussieht, zeigt das reizende Grabmal der Frau Katharina Eisenmann † 1572 an St. Katharina in Hall[1]), das so fein gearbeitet ist, daß man es wohl dem Sem Schlör zuschreiben mag. Sockel und Aufsatz mit dem auferstandenen Christus in Kartuschenumrahmung sind besonders gut gelungen.

Das große, schöne Grabdenkmal des Schenken Heinrich † 1585 und seiner Gattin in Gaildorf[1]) veranschaulicht am besten die neue Art des Ehegattengrabmals. Zweier Kniefiguren wegen an sich schon breiter angelegt, bekommt es jetzt noch rahmende Seitenflügel, die mit ihren von Pilastern flankierten Nischen den Aufbau des Mittelteils, nur in flacheren Formen, wiederholen. Das Mittelteil, dessen

[1]) Abbildung Tafel VIII.

stark vorspringender Sockel und dessen von Vollsäulen getragenes Gesims dem Arkadenfeld mit der Figur als fester, wirkungsvoller Rahmen dienen, trägt oben über dem Inschriftstreifen ein großes, von Hermen flankiertes Relief mit der für diese Stelle allgemein beliebten Darstellung der Auferstehung. Reiches Kartuschenwerk und Beschlägornament krönen die Seitenteile.

Das italienische Vorbild für die Seitenteile mit statuengeschmückten Muschelnischen, den Pilastern, Säulen und Gesimsen ist nicht zu verkennen. Wie schon gesagt, stehen sie venetianischen Dogengrabmälern, wie dem des Andrea Verdramin (vollendet 1495) am nächsten. Der große Unterschied zwischen ihnen besteht aber darin, daß im deutschen Grabmal die Figuren der Verstorbenen immer die Hauptsache bleiben, daß auch im größten Aufbau das Auge immer auf sie zuerst fällt, während in Italien in vielen Fällen die Figur nur zu einem Teil unter vielen andern gleichwertigen in der ganzen großen Anlage wird.

Auch der schwäbische Schnitzaltar der Renaissance nimmt sich in seiner Ausgestaltung diese italienischen Anlagen zum Vorbild, doch ohne sich von dem durch die Spätgotik festgelegten Dispositions-Schema im wesentlichen zu entfernen. Dieser Hochaltarsform, wie sie in unserem Gebiet am besten die schönen Altäre der Stiftskirche in Ellwangen zeigen (Abbildung in Kunst- und Altertumsdenkmälern Jagstkreis S. 129), schließen sich nun auch die schwäbischen Grabmäler an. Immer enger zieht sich ihr bis dahin gleichmäßig breiter Sockel nach unten predellenartig zu. Zugleich fängt das ganze Grabmal, das nun am Boden doch keine feste Stütze mehr hat, an der Wand emporzusteigen an. Die Seitenteile mit ihren Nischen entsprechen den Altarflügeln, die jetzt ebenfalls fest geworden sind. Der Aufsatz mit Relief, Wappen und Kartuschenwerk wird immer höher und luftiger, wie fein durchbrochene Holzschnitzerei. Die Dimensionen werden dabei allerdings zuweilen gewaltig. Das Grabmal des Schenken Heinrich reicht hinauf bis zur Wölbung und nimmt in der Breite einen großen Teil der einen Chorwand ein. Trotzdem sind hier alle Formen aufs sorgfältigste gearbeitet, besonders schön das flache Beschlägornament auf blauem Grunde am Sockel, Gesims und Säulenschäften. Auch das Kruzifix und die auf niedrigen, polsterbedeckten Schemeln knieenden Figuren im Mittelfeld (bei der Restauration im Platz ver-

wechselt) sind sauber ausgeführt, doch fehlt den Gesichtern Schlörs gründliches Eingehen auf das Individuelle, Lebensvolle[1]).

Ein 10 Jahre älteres Grabdenkmal in derselben Kirche, das des Schenken Christoph und seiner Familie † 1574 ist vielleicht eine Arbeit Schlörs, wenn auch nicht ganz so fein wie seine übrigen. Es zeigt dieselbe Eigentümlichkeit wie das eben besprochene, nur noch nicht so ausgeprägt. Auch fehlen die Seitenteile am Aufbau. Im Mittelfeld kniet der Schenk, diesmal mit der ganzen Familie (nach Geschlechtern geordnet) zu seiten des Kreuzes.

Das Relief, das eine andere sehr zahlreiche Familie in kleinen Figuren zur Seite des Kreuzes kniend zeigt, gehörte offenbar auch zu einem größeren Grabmal, vielleicht zu dem des Schenken Wilhelm † 1552. In der sonderbar schematischen Anordnung der Figuren auf ihren Betschemeln und dem den Chor einer gotischen Kirche nachahmenden Reliefgrund bekundet sich das Werk auch als älter, zeigt aber im Kruzifix, dem Ornament des Betschemels und der Gewandbehandlung der Frau einige Ähnlichkeiten mit Schenk Heinrichs Grabmal.

Flach und einfach im Aufbau, tüchtig aber in der Charakterisierung der beiden knienden Gestalten ist das Grabmal des Philipp von Wolmershausen † 1581 und seiner Gattin † 1593 in Crailsheim. Es Sem Schlör zuzuschreiben, verbietet die ziemlich derbe Ausführung im einzelnen. Doch gibt es von diesem eine ganze Reihe von Ehegattengrabmälern in diesem Stil — teils innerhalb, teils außerhalb unseres Gebietes —, die urkundlich von seiner Hand stammen oder ihre Herkunft durch ihren Stil bekunden. Das des Eberhart von Stetten † 1583 und seiner Gattin in Kocherstetten (O. A. Künzelsau) muß sehr schön gewesen sein; jetzt ist es arg verstümmelt und überschmiert. Die schönen Akte von Adam

[1]) Die im Vergleich zum Mann sehr kleine, zierliche Frau trägt das jetzt allgemein gebräuchliche, gürtellose Gewand, das vom Halsausschnitt aus glatt herunterfällt. Die Ärmel liegen eng an und haben nur auf der Schulter kleine Puffen. Das mächtige Kopftuch ist zu einem kleinen Häubchen zusammengeschrumpft, das das Haar nicht mehr verbirgt. Der große Schultermantel fehlt oder wird nur noch von älteren Frauen vereinzelt getragen. Auch diese Kleidung erscheint gegenüber der früheren Verhüllung gelöster, in den einzelnen Bestandteilen klarer gegliedert, analog dem Aufbau der Grabmäler selbst.

und Eva, die in flachem Relief die Zwickel des Arkadenbogens schmücken, erinnern an das Relief mit der Erschaffung Evas vom ehemaligen Altar der Stuttgarter Schloßkirche (jetzt in den Hofarkaden). Ebenso verstümmelt ist das Epitaph des Christoph von Talheim und seiner Gattin († 1572 und 1585) in Talheim bei Heilbronn (Siehe Rauch: Württemberger Vierteljahrshefte 1905), dessen Besteller Wolf von Weiler wohl auch das eigene Grabmal in Oberstenfeld 1575 Schlör in Auftrag gegeben hat. In Straßdorf bei Gmünd stammt sicher von Schlörs Hand das schöne Grabmal Ulrichs von Rechberg † 1572 und seiner Gattin † 1596, bei dem das Kruzifix nicht mehr im Mittelfeld, sondern oben im Aufsatz in besonderem Relieffeld zwischen Maria und Johannes steht; ein Beweis für die wachsende Bedeutung des Aufsatzes.

In seiner reichen, entwickelten Form leitet dieses Grabmal über zu denen der 90er Jahre, in denen die Entwicklung ihren Höhepunkt erreichte. Die besten Beispiele bieten Stöckenburg und Obersontheim mit Grabmälern wohl aus der Schlörschen Werkstatt. Das Grabmal des Conrad von Vellberg † 1592 und seiner Gattin in Stöckenburg gibt das alte Schema des Aufbaues noch ziemlich unverändert. Nur ist alles viel reicher und größer als 40 Jahre vorher. Die beiden Seitenteile mit den leeren Nischen sind hier ersetzt durch schmale Randstreifen in Telamonenform. Pilaster und Fries schmücken eine große Zahl sehr fein gearbeiteter kleiner Wappen; Statuetten von Glaube, Liebe, Hoffnung krönen den Aufsatz und das Auferstehungsrelief. Die mächtigen Gestalten des knienden Ehepaares sind kaum noch mit dem Hintergrund verbunden. Ähnlich verhält sich's mit den Figuren am Grabmal Heinrich Steinhäusers von Neydenfels † 1608 und seiner Gattin in Crailsheim.

Ganz gelöst erscheinen diese Figuren jedoch erst auf dem Grabmal des Schenken Friedrich † 1599 und seiner zwei Frauen in Obersontheim (O. A. Gaildorf).

Auf mächtig vorspringendem, mit Kartuschenwerk, Medaillonköpfen und Fruchtgewinden reich geschmücktem Sockel knieen die drei Gestalten ganz frei auf ihren Schemeln, die verstorbene Frau ein wenig im Hintergrund, so daß mehrere Pläne für die Anordnung

entstehen. Wie groß die Befreiung von dem alten Zwange des Hochreliefs ist, zeigt ein Rückblick auf das wenig früher entstandene Stöckenburger Grabmal, in dem die Figuren noch so ängstlich an die Wand gedrückt und in die fast quadratische Nische eingepreßt waren. Auch darin ist in Ober-Sontheim ein großer Schritt vorwärts getan, daß diese Nischenumrahmung nun fortfällt, ja sogar das vorspringende Gebälk fehlt, so daß die Figuren nach der Seite und nach oben völlige Bewegungsfreiheit haben. Zwei schlanke, reichgeschmückte Säulen tragen die nur an den Ecken vorspringenden Gebälkstücke, die oben von zwei großen Kartuschen mit Wappen bekrönt werden. Das ganze macht einen so freien, festlichen Eindruck, daß es nicht Wunder nimmt, daß der Kruzifixus nur ganz klein hinten an die Wand gerückt ist und seine Beziehung zu den Knienden dadurch fast ganz verloren geht. Die Pracht wird noch erhöht durch die Verwendung verschiedenfarbigen Marmors neben dem grauen Sandstein. Es ist das erste (immerhin noch bescheidene) Beispiel für die im 17. Jahrhundert so beliebte Zusammensetzung der Bildwerke aus den verschiedensten kostbaren Gesteinsarten. Die reliefgeschmückten untersten Säulentrommeln, die Wappen am Fries und die kleine Gestalt des Kruzifixus sind aus weißem, die Inschrifttafeln aus schwarzem Marmor. Der Sandstein war offenbar bemalt, das Beschlägornament rot unterlegt.

Einfach und bescheiden aber erscheint auch dieses Grabmal noch gegen die Öhringer Prachtgräber vom Ende des Jahrhunderts! Johann von Trarbach, ein Meister aus Unterfranken und dem Moselgebiet, hat die beiden ersten, der Grafen Ludwig Casimir † 1568 und Eberhard von Hohenlohe † 1570, gearbeitet. An die prunkvoll mächtigen Epitaphien der Mainzer Erzbischöfe gewöhnt, hat er die Kunst seiner Heimat in diese bisher kunstarme, jetzt aber durch den Bau bedeutender Schlösser (Neuenstein) schnell emporblühende Gegend verpflanzt und durch seine Werke entschiedenen Einfluß gewonnen auf die Künstler im Norden von W. F. War hier bis dahin der Einfluß von Osten, von Mittelfranken, besonders stark gewesen, so dringen jetzt von Nordwesten über Heilbronn her ganz neue Elemente in die lokale Kunst ein, was sich noch an späteren Werken deutlich konstatieren läßt. Auch in Unterfranken war das Epitaph-Schema unserer Gegend nicht unbekannt. Das beweist das

große, immer noch streng architektonisch aufgebaute Grabmal der Familie von der Gablentz von 1592 im Mainzer Dom, das auch stilistisch große Verwandtschaft mit einzelnen Werken unserer Gegend aufweist.

Johann von Trarbach aber wählte in seinen beiden Grabmälern, von denen das Eberhards und seiner Familie erst 1609 vollendet wurde, eine dem Obersontheimer Schenkenepitaph ähnliche Form. Wie dort ist der Sockel sehr weit vorgezogen, damit die Figuren alle Platz zum Knieen haben. (Die Kinder des Eberhard von Hohenlohe sind nicht mehr hintereinander gereiht, sondern frontal vor den Reliefgrund gestellt). Sie knien aber nicht mehr auf Betschemeln, sondern auf ganz naturalistischen Rasenhügeln mit Kräutern, Steinen und Knochen am Fuß des Kreuzes. Der untere Teil des Sockels, unter den Inschrifttafeln, ist nun ganz zusammengeschrumpft. Eine Kartusche in ovaler Form bildet den Abschluß des an der Wand hängenden Grabmals. Die rahmenden Säulen sind, wie in Obersontheim, ganz an den Rand gedrückt, das vorspringende Gebälk fehlt nicht nur, sondern der flache Gesimsstreifen an der Wand ist noch in der Mitte durchbrochen und durch einen Rundbogen überhöht, der auch dem Kruzifix freien Raum schafft. Er umrahmt zugleich eine Lünette mit dem Relief Gottvaters in einer Engelwolke, der durch die niederschwebende Taube formal und inhaltlich mit dem Gekreuzigten verbunden wird. Aber der Eindruck des Luftigen, Freibeweglichen, der durch diese Anordnung geweckt werden sollte, geht fast verloren durch die erdrückende Fülle von Ornament, das sich jetzt selbst ins Bildfeld eindrängt. Eine Landschaft belebt den Reliefgrund; üppige Blumengehänge und Medaillonköpfe schmücken Sockel und Säulen, Statuetten der Tugenden und des Schmerzensmanns Gesims und Lünette. Am reichsten ist der in mehreren Etagen aufsteigende Aufsatz aus rechteckigen und geschweiften Gliedern. Es wimmelt förmlich von Wappen, Reliefs und Kartuschen. Die Arbeit ist dabei bis ins Detail sorgfältig ausgeführt. Auch die Figuren, die bei dem Reichtum der Anlage natürlich lange nicht so zu Worte kommen als früher, verraten ein tüchtiges Naturstudium; nur sind die Köpfe z. T. (Eberhard) so stark nach innen gewendet, daß man von den Gesichtern fast nichts sehen kann.

Wie stark Johannes von Trarbach auf die lokale nördliche Kunst in W. F. gewirkt hat, zeigt das von einem aus Heilbronn stammenden Meister M. S. (Melchior Schneid) gefertigte Öhringer Grabmal des Grafen Georg Friedrich † 1600 und seiner Familie. Die Anordnung ist ganz wie bei den vorigen, nur noch bereichert durch Seitenteile mit allegorischen Figuren in Muschelnischen. Dafür ist aber der Aufsatz nicht so drückend schwer, sondern macht durch das luftige Ornament und die schwebenden Figürchen einen lebendigen, heiteren Eindruck, der noch verstärkt wird durch die Verschiedenartigkeit des Gesteins (Sandstein und Alabaster) und den bunten Reichtum der Farbe an Figur und Ornament.

Durch die Leichtigkeit des Aufbaus — in ganz analogen Formen — und die bis aufs Höchste gesteigerte Zierlichkeit alles Schmuckwerks bekundet sich das Grabmal der Ursula von Braunschweig † 1601 in Crailsheim als ein Werk von gleicher Hand. Auch trägt es dasselbe Künstlerzeichen. Die ganz mit Ornament überzogenen Säulen sind fast noch schlanker, der Aufsatz noch lebendiger und bewegter. Man findet kaum einen Platz an dem ganzen großen Grabmal, wo nicht eine Verzierung in Hoch- oder Flachrelief oder ganz frei herausgearbeitet angebracht wäre; selbst das Festgewand der Jungfrau ist ganz mit feinen Damastmustern überzogen. Figur, Kruzifix, Wappen und Reliefs sind wieder aus Alabaster, das Gold noch reichlicher verwendet als bei dem vorigen. Das ganze Beiwerk macht sich überhaupt so stark geltend, daß das Interesse von der vor dem Kruzifix knienden Gestalt ganz abgezogen wird, wiewohl auch bei ihr alle Details, nicht zum mindesten der Kopf, aufs Sorgfältigste gearbeitet sind.

Man hat eben hier wie in Öhringen den Eindruck, es sollen „Prachtgräber“ sein, im vollen Sinne des Worts. Das Einzelne geht unter in der Gesamtheit des Aufbaus. Heiterkeit und Lebenslust sind an Stelle von Ernst und Würde auch in der Grabmalskunst getreten, und die immer prunkhafter, aber auch immer massiger werdenden Formen zeigen an, daß wir an der Schwelle zur barocken Grabmalsplastik des 17. Jahrhunderts stehen, die in äußerem Glanz und Kostbarkeit alle Jahrhunderte vor und nachher übertroffen hat.

Das Grabmal des Schenken Albrecht † 1619 und seiner

Gattin in Gaildorf, ein Werk von Friedrich Grau von Hall, Philipp Kolb von Öhringen und Jakob Bezold von Hall, zeigt zwar noch das alte Schema wie das Epitaph Heinrichs von 1585. Nur die Gewandung der Frau und die lebhafte Bewegung der allegorischen Figuren deuten auf eine spätere Entstehungszeit. An dem verhältnismäßig kleinen Alabastergrabmal des Städtemeisters Johann Hamberger † 1615 in St. Michael in Hall aber bekunden die mächtigen Vollsäulen des wuchtigen Gesimses, der weit vornüberhängende Körper Christi und das ganz von barockem Pathos erfüllte Relief des segnenden Gottvaters, daß auch in W. F. der neue Geist und der neue Stil durchgedrungen sind. Die kleinen Figürchen des knienden Ehepaars mit den sentimental zur Seite geneigten Köpfen wollen allerdings noch nicht recht zur Monumentalität des Aufbaues passen.

Dagegen kann sich das aus der 2. Hälfte des Jahrhunderts stammende Grabmal des Grafen Wolf Friedrich von Hohenlohe † 1658 in Waldenburg (O. A. Künzelsau) an Schönheit der mächtigen knienden Gestalten mit den besten derartigen Renaissancewerken messen. Die Wiedergabe des schwer rauschenden Seidenkleides und des langen weichen Seidenschleiers der Frau geht über alles Vermögen des 16. Jahrhunderts weit hinaus. Interessant ist auch die Wandlung, die der Aufbau in diesen 70 Jahren gemacht hat: Nur ein mächtiger Bogen ist übrig geblieben, der die beiden knienden Figuren miteinander verbindet. In seiner Mitte das Kreuz.

Doch sind das Waldenburger Denkmal sowie das des Schenken Vollrath † 1727 und seiner Familie in Obersontheim, das mit den vielen kleinen Figuren und der Buntheit des Gesteins den Eindruck einer Meißner Porzellangruppe im Rokokostil macht, nur ganz verstreute Beispiele des alten Epitaphschemas mit knienden Figuren. Denn der 30jährige Krieg hat dessen Weiterentwicklung gehemmt, wenn nicht ganz unterbunden. Auch war das Motiv des demütigen Kniens nicht mehr passend für das siegesstolze Geschlecht des 17. Jahrhunderts, das im Vollgefühl seiner Kraft und seines Wertes die einzelne Person möglichst glanzvoll dargestellt sehen wollte. Der repräsentative Charakter einer auf reichgeschmücktem Sarkophag ruhenden Figur oder eines mit allen Zeichen weltlicher Ehren ange-

tanen Standbildes entsprach dem Geist dieser Zeit umsomehr, als er dem vorangehenden Jahrhundert fremd gewesen war.

B. STANDBILDER. 1550—1600. Die Menschen des Reformationszeitalters und der darauf folgenden Jahrzehnte hatten in jener Zeit des Schwankens und Suchens die Machtlosigkeit der eigenen Person tief innerlich erkennen lernen. Sie gelüstete nicht nach deren Verherrlichung noch nach dem Tode. Aus dieser Gesinnung heraus ist es auch erklärlich, warum sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die ganz einfachen Grabsteine mit Einzelfiguren so lange halten, ja daß man auf die primitivste Form des Ritterbildnisses vor glatter Steinplatte zurückgreift. Beispiele für diese archaisierende Richtung, wie der prächtige Grabstein des Hans Wolf von Welwarth † 1558 in Oberböbingen bei Gmünd (Abbildung in Kunstdenkmälern Jagstkreis S. 451) und der plumpe, noch ganz das vor 200 Jahren übliche Schema beibehaltende Grabstein des Burkart Sturmfeder † 1534 in Oppenweiler (Abbildungen in Kunstdenkmälern Neckarkreis S. 4) finden sich in W. F. selbst allerdings nicht. Hier haben auch die allereinfachsten Grabsteine eine kleine architektonische Umrahmung. Bei dem Grabmal des Hans Wolf von Berlichingen † 1548 in Schöntal besteht sie in flachen, mit Wappen und Flachornamenten geschmückten Streifen, die den glatten Stein einfassen und in einer ebenfalls flachen muschelartigen Bekrönung, die Wappen- und Helmzier enthält. Die starre Frontalität in der Stellung der Figur ist hier gebrochen zugunsten einer Seitwärtsdrehung des ganzen Körpers, die allerdings durch das zu starke Abstellen des linken Beins den Eindruck des Schwankens oder Rutschens hervorruft. Die Arbeit ist ganz sorgfältig, erhebt sich aber nicht über das Mittelmaß aller Schöntaler Grabsteine des 16. Jahrhunderts hinaus. Die Behandlung des Ritters und des Löwen läßt auf die Hand eines in und um Mergentheim tätigen Bildhauers schließen. Reicher und fester gefügt ist das nächste dortige Grabmal von Hans Jakob von Berlichingen † 1567 mit seiner klaren Gliederung in Sockel, Mittelteil mit Pilasterumrahmung und Gebälk und Aufsatz. Auch ist die Drehung des Körpers geschickter ausgeführt und bei dem Stehen auf einem

Sockel auch fester. Den strengen Ausdruck im Gesicht hat dieser Ritter mit vielen anderen der gleichen Zeit gemein. (Die besten Beispiele in der Tübinger und Stuttgarter Stiftskirche.) Nach dem in den Sockel eingehauenen Zeichen ist das Grabmal von Leo Wolff aus Nürberg 1573 gearbeitet. (Klemm, Württemberg. Vierteljahrshefte 1882.) Die Verbindung, die die Berlichinger in der Spätgotik mit Frankens Kunst unterhielten, hört also auch jetzt nicht auf. Man kann daher die ganze Schöntaler Grabplastik, mit einigen Ausnahmen, als fränkisch bezeichnen.

Die eigentliche, für Renaissance und Barock charakteristische Form des Grabmals mit dem Standbild des Verstorbenen aber lernen wir in W. F. nur an drei, zeitlich weit auseinanderliegenden Beispielen kennen, von denen jedoch jedes die für die fortschreitende Entwicklung charakteristischen Züge ganz klar und erschöpfend aufweist.

Das erste, für Aufbau und Anordnung in der Folgezeit vorbildliche Werk stammt wieder von Schlör (es liegt allerdings schon jenseits der engeren Grenze von W. F.), und ist das Grabmal Friedrich Sturmfeders † 1555 und seiner Gattin † 1558 in Oppenweiler. Es entstand zugleich mit seinen ersten Stöckenburger Epitaphien und ist ihnen in der architektonischen Anlage und den stilistischen Eigentümlichkeiten nahe verwandt. Vor allem das Grabmal der Margarete von Vellberg von 1556 zeigt fast den gleichen Aufbau und gleiches Ornament; nur sind in Oppenweiler statt einer zwei Nischen nebeneinander gestellt und durch einen Mittelpilaster verbunden. Wie in Stöckenburg sind auch hier die Figuren noch zu groß für die Nischen, sie stehen zu hoch auf den auf schmalen Sockeln kauernden Tieren (Löwe und Hund) und stoßen daher mit den Köpfen fast ans Gesims. Auch Schulter und Ellbogen überragen die Nischenränder. Die Befangenheit der Gestalten wird hier, wo sie allein das Interesse auf sich ziehen, noch stärker fühlbar als bei den knienden Figuren. Der starr geradeaus gerichtete Blick und der beim Mann geöffnete Mund gibt dem Gesicht sogar einen erschrockenen Ausdruck. Die sorgfältige, scharf ziselierende Art der Steinbehandlung, die Schörs Jugendwerken eignet, verstärkt diesen Eindruck nur noch.

Zeigt sich der Bildhauer in diesem trotz allem sehr tüchtigen Versuch seiner Aufgabe noch nicht gewachsen, so liefert er in der 20 Jahre später entstandenen langen Reihe von Standbildern württembergischer Grafen im Chor der Stuttgarter Stiftskirche sein Meisterwerk in der Einheitlichkeit der Anlage und dem guten Verhältnis, in denen Figur und Umrahmung miteinander stehen. Ein Einzelgrabmal mit Standbild in gleicher Vollendung hat er nicht geschaffen.

Das zweite, im Stil den Öhringer Prachtgräbern entsprechende Werk ist das Grabmal des Burkart von Sturmfeder † 1599 und seiner Gattin in Oppenweiler. Was den Aufbau und die Anordnung der Figuren anbetrifft, so hat sich hier in 50jähriger Entwicklung, deren Zwischenglieder sich an Monumenten in unserem Gebiet nicht nachweisen lassen, dasselbe Resultat ergeben wie bei den Epitaphien: Alle architektonischen Glieder sind verstärkt; den die Arkadenbogen rahmenden Pilastern sind Postamente mit allegorischen Figuren vorgesetzt; die schmalen Pilasterstreifen, die sonst den Arkadenbogen trugen, in Profilhermen umgewandelt und der Aufsatz mit drei mächtigen Kartuschen gekrönt, deren mittelste ein Relief mit Weltgerichtsdarstellung, die seitlichen aber Wappen tragen. Gegen diesen Reichtum im Aufbau können die Figuren nur durch kolossale Körpergröße und weitausladende Gebärde aufkommen. Der Mann läßt es daran auch nicht fehlen und beherrscht daher auch den ganzen Eindruck. Mit beiden Beinen fest auf einem kleinen, sehr feingearbeiteten pudelartigen Löwen stehend, überragt er die Nische mit dem Kopf und den weitausgestellten Ellenbogen. Das Motiv des Betens ist hier wie überall sonst verschwunden. Gebieterisch stemmt die Rechte den Kommandostab in die Hüfte, die Linke ist an den Brustpanzer gelegt. Beherrscht aber wird der Eindruck des ganzen durch den weitausschauenden, sicheren Blick und den festen Ausdruck des tiefgefurchten, großzügigen Gesichts. Dagegen verschwindet fast die bedeutend kleinere Frau auf ihrem hohen, vorn mit einem kleinen Hund geschmückten Sockel, der jetzt für die Standbilder der Frauen im allgemeinen üblich wird. Da unter dem steif abstehenden, mit dem Sockelrand abschneidenden Rock die Füße niemals sichtbar werden, so bekommen alle diese Figuren etwas

säulenartig Starres, das noch verstärkt wird durch die fest über den Leib zusammengelegten Hände. Dabei zeugt aber das Gesicht von eingehendem Naturstudium. Die Gattin des Burkart Sturmfeder ist, wie dieser selbst, nicht mehr jung. Auch auf ihrem Gesicht hat das Alter tiefe Furchen gezogen und die Wangen hängen schlaff herab. Ein starkes Doppelkinn reicht bis auf die Halskrause herab, die uns hier zum erstenmal und noch in ganz kleinen Dimensionen als Bestandteil der Kleidung begegnet.

Das Grabmal Friedrichs von Sturmfeder † 1597 in derselben Kirche ist eine genaue Wiederholung des vorigen, nur für eine einzelne Person. In seinem Aufsatz war die schwarz aufgemalte Künstlerinschrift zu lesen: Jakob Müller von Heilbronn (siehe von Rauch in den Württemberg. Vierteljahrsheften 1905). Jak. Müller ist einer der zahlreichen Heilbronner Künstler, die in ihrer Stadt selbst und in der ganzen Umgebung in dieser Zeit eine so rege Bau- und Bildhauertätigkeit entfalteten. Diese steht mit der des Sem Schlör und des ganzen von ihm beeinflußten Osten und Süden unseres Gebiets durch die Pracht und Monumentalität ihrer Werke in entschiedenem Widerspruch und zeigt von neuem, wieviel der fremde, diesmal von Unterfranken kommende Einfluß eines großen Kunstzentrums auf die lokale Kunst in W. F. vermochte. Besonders bei Jak. Müller macht er sich bemerkbar im Reichtum der Ausstattung und Behandlung der allegorischen Frauengestalten an den Grabmälern und an seinem Hauptwerk, der Fassade der Liebensteiner Schloßkirche. Die Frauen an den Oppenweiler Grabmälern mit ihren üppigen, weichen Formen, den wallenden Säumen ihrer Gewänder, die weitab flattern oder sich eng anschmiegen, finden ihre Vorbilder in der Niederländischen Plastik. Ihre Übermittlung in diese Gegend war eine Folge der Tätigkeit Alexander Colins am Ott-Heinrichsbau zu Heidelberg (seit 1558). Jak. Müller, der sich 1601 selbst um die Ausführung der Skulpturen an der Fassade des eben begonnenen Friedrichsbaues bewarb, hat sicher Colins Skulpturen selbst kennen gelernt und studiert. Was er von ihm empfing, hat er seinen Schülern Philipp Kolb und vor allem Michael Kern überliefert, und durch sie wird der Niederländische Einfluß in W. F. mächtig. Aber mehr noch als seine Freifiguren sind die großen Relieftafeln mit Schlachtendarstellungen, die

Colins für das Grabmal Kaiser Maximilians in Innsbruck arbeitete, für das ganze 17. Jahrhundert vorbildlich geworden als Schmuck der mächtigen Tumben, die man den im 30jährigen Krieg gefallenen Feldherren errichtete. Besser als es die langatmigste Inschrift vermocht hätte, konnte man so die Siegestaten der Verstorbenen Bild auf Bild dem Beschauer vor Augen führen. Das Grabmal des Fürsten Philipp Ernst von Hohenlohe † 1630 in Langenburg (O. A. Gerabronn) [Abbildung in den Kunstdenkmälern: Jagstkreis] ist in unserer Gegend das erste Beispiel einer solchen Prachttumba[1]).

Es stammt eben von Jakob Müllers Schüler, von Michael Kern von Forchtenberg, jenem Künstler, der ebenso wie sein noch berühmterer Bruder Leonhard in ganz Franken, namentlich aber in Würzburg seiner kunstreichen Reliefs wegen berühmt war. (Auch arbeitete er Freifiguren, wie die vier großen allegorischen Figuren vom Rathausportal zu Nürnberg beweisen.)

Den Langenburger liegenden Statuen in Haltung und Gewandung sehr ähnlich und sicher auch von Michael Kerns Hand sind nun die Standbilder des letzten Öhringer Prachtgrabes, das des Grafen Philipp † 1606 und seiner Gattin. Als das letzte der drei großen Grabdenkmäler mit Standbildern in W. F. zeigt es die schon ganz barocke Ausbildung dieses Typus, allerdings noch in etwas ungeschickter Form. Die in der fast quadratischen Nische stehenden Figuren machen den Eindruck, als seien sie dem Hintergrund aufgeklebt, als wären sie ursprünglich auf einem Sarkophag ruhend gedacht. Die beiden reliefgeschmückten Pilaster, die die Nische rahmen, verlaufen schräg gegen die Wand. Den hohen Unterbau tragen sechs gerüstete Krieger, die zugleich die Wappenschilde halten. Also ein ganz veränderter Aufbau. Seine Meisterschaft hat der Künstler in den breiten Reliefs der seitlichen Pilaster gezeigt. Sie stellen Jagd- und Schlachtszenen dar und sind, wie die Colinsschen, ganz flach im Relief gehalten. Vorn ballen sich die Gruppen der Kämpfenden und Jagenden enger zusammen, nach hinten lockert sich das Gedränge und löst

1) Die einfache Tumba in Öhringen, um 1570, mit der kleinen liegenden Gestalt eines Ritters auf dem Sarkophagdeckel ähnelt etwas dem schönen Schlörschen Grabmal des Grafen Albrecht von Hohenlohe in der Stiftskirche zu Stuttgart.

sich, immer weicher und zarter werdend, schließlich in einer weiten Landschaft auf.

Von einem dritten Bildhauer der Familie Kern, mit Vornamen Achilles, stammt die große Tumba des Grafen Melchior von Hatzfeld in Laudenbach von 1659, die an den Sarkophagwänden ganz ähnliche Reliefs in Alabaster zeigt. Hier wie auch an der Prachttumba des Grafen Philipp von Hohenlohe † 1698 in Neuenstein (O. A. Öhringen) sind die Relieftafeln erst recht an ihrem Platz, wie ja auch die Tumba in ihrer Schwere und Massigkeit und dem Betonen alles Horizontalen, Ruhenden weit mehr dem barocken Stilgefühl entspricht, als jeder in die Höhe strebende Aufbau.

SCHLUSS.

Doch finden sich diese Beispiele einer großartigen, ja ins übertrieben Großartige gesteigerten Grabmalsplastik am Ende des 17. Jahrhunderts nur vereinzelt. Im ganzen muß man sagen, daß der 30jährige Krieg hier wie auf vielen anderen Kunst- und Kulturgebieten große Veränderungen, wenn nicht gar den Untergang eines vorher blühenden Kunstzweiges, wie es eben die Grabplastik war, herbeigeführt hat. Hatte sich schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts durch soziale Umwälzungen die Bestellerschaft für die Grabdenkmäler verändert, so wird nach dem 30jährigen Krieg die Scheidung ganz schroff zwischen den Kunstmäcenen der Höfe, die die größten pomphaften Aufträge geben, und dem Bürgerstand, der sich mit ganz einfachen Grabsteinen begnügt. Früher war das anders gewesen. Von Königen und Erzbischöfen gingen die größten Bestellungen aus, dann folgte der hohe Adel und Klerus, dann die große Schar der Ritter und schließlich auch die Bürger. Also eine ununterbrochene Reihe von Interessenten, die sich alle Grabmäler fertigen ließen, jeder nach seinem Vermögen, reich oder weniger reich. Und in Anpassung an so verschiedenartige Bedürfnisse hatten sich die mannigfachsten

Grabmalsformen ergeben, die wir im 15. und 16. Jahrhundert kennen lernten. Nach dem 30jährigen Krieg aber war die Zeit der Ritter vorüber, und der meist verarmte Klerus hatte keine Aufträge mehr zu vergeben. Von den zum großen Teil von fremder Hand, von Italienern oder Niederländern ausgeführten Prachtgräbern der Fürsten konnte der einheimischen Grabmalskunst keine Regeneration kommen, und der Bügerstand, wenn er sich auch zu ganz anderer sozialer Stellung emporgearbeitet hatte, war durch die langdauernde Kriegsnot so verarmt, daß er vor der Hand genug zu tun hatte, die Bedürfnisse der Lebenden zu befriedigen.

Nur eine Art schlichter Grabsteine, die aus diesem Kreise hervorging und recht eigentlich erst im 17. Jahrhundert entstand, zeigt eine ununterbrochene Weiterentwicklung des Typus durch dieses und das folgende Jahrhundert hindurch und sei deshalb hier noch erwähnt: es sind die Predigergrabsteine, von denen sich eine reiche Zahl an der Außenwand von St. Michael in Hall findet. Wie bei den Flachreliefs früherer Zeit deckt die Gestalt auch hier fast die ganze Länge und Breite des Steins; nur wird der Unterkörper von den Hüften ab durch eine große Inschrifttafel verdeckt, unter der nur noch die Fußspitzen sichtbar sind (ganz ähnlich den Bronzegrabplatten, teilweise aus der Vischerhütte, in der Domherrnsepultur in Bamberg). Ein Aufsatz mit Kartuschen oder Rankenwerk krönt das Ganze. Wie von der Brüstung der Kanzel halb verdeckt erscheint der Verstorbene so auf dem Grabstein, wie ihn die Gemeinde sonntäglich sah. Er trägt auch den feingefältelten Talar und die Halskrause. Die Linke hält die Bibel, die Rechte ist segnend erhoben oder beteuernd an die Brust gelegt. Ernst und schlichte Würde lebt in allen diesen Grabsteinen, von denen für das 17. Jahrhundert die der Prediger Stadtmann † 1676 und Weidner † 1669, für das 18. Jahrhundert das des Bernhard Wibel † 1710 besonders charakteristisch sind. Diesen ganz ähnlich sind auch die Grabsteine von Presbytern des Deutschordens in der Mergentheimer Pfarrkirche (Johann Franciskus Christ † 1695 und Caspar Venator).

Für das allmähliche Aussterben gerade des figürlichen Steingrabmals aber ist offenbar noch ein anderer Faktor bestimmend gewesen: die durch die Porträtmalerei des 17. Jahrhunderts erweckte

Vorliebe der Fürsten und des Adels für die Ahnengallerie. Sie nimmt im 17. und 18. Jahrhundert die Stelle der großen Rittergrablegen vom 15. und 16. Jahrhundert ein. Der Schöntaler Kreuzgang kann als eine vollendete Ahnengallerie in Stein gelten. Bewahrte man das getreue Porträt des Verstorbenen schon im gemalten Bilde, so ist es ganz erklärlich, daß das Bedürfnis schwand, es nochmals für das Grabmal in Stein hauen zu lassen. Und so scheidet die figürliche Darstellung allmählich aus der Grabmalsplastik aus, und im Verlauf des 18. Jahrhunderts treten an ihre Stelle die architektonischen Gebilde des Barocks, Rokokos und Zopfes: die Pyramiden, Urnen, Schalen und abgebrochenen Säulen, an denen sich die Vorliebe der Zeit für die Allegorie und Symbolik zugleich gütlich tun konnte. Daß auch hier noch schöne Werke geschaffen wurden, beweisen zahlreiche Grabmäler des alten Heilbronner Friedhofs und des Hoppenlau-Friedhofs in Stuttgart.

Einen letzten, kurzen Aufschwung nahm die Grabmalskunst, die man nun schon nicht mehr Grabmalsplastik nennen kann, am Ende des 18. Jahrhunderts, indem sie aus der Verbindung des gemalten Porträts mit figürlichem, allegorischem Beiwerk aus Stein und Stuck einen Aufbau schuf, der in dem Reichtum des geschickt verwendeten Zierrates und der bunten Pracht des Marmors und der Farbe zum mindesten einen sehr dekorativen Wert beanspruchen kann. Die schönsten Beispiele dafür bieten die Grabdenkmäler der Städtemeister von Hall an den Pilastern der Chorkapellen von St. Michael.

Unter ihnen ist wohl am gelungensten das zum größten Teil aus vergoldetem Marmorstuck gefertigte Grabmal des L. Samwald † 1778.

ORTS-REGISTER.

Württemberg.

Jagstkreis. Seite

Anhausen bei Gröningen (O. A. Crailsheim) 5 Babenburger Edle:

Leupold, Bischof von Bamberg † 1362 38
Wilhelm der Ältere † 1410 38
Wilhelm der Jüngere † 1412 38
Jörg † 1472 38

Bächlingen (O. A. Gerabronn):

Ruzzo von Bächlingen † 1320 14

Crailsheim

Stadtkirche:

Wendel von Schrotzberg † 1513 und Gattin 60
Helena Apsbergin † 1512 62
Apolloma Apsbergin † 1520 63
Joachim von Gutenberg † 1532 63
Dorothea von Wolfstein † 1538 76
Philipp von Wolmershausen † 1581 und Gattin † 1593 91
Heinrich Steinhäuser von Neydenfels † 1608 und Gattin 92
Ursula von Braunschweig † 1601 95

Ellwangen:

Ulricus de Ahelvingen † 1339 15
Kanonikus Georg von Schwabsberg † 1505 60
Rosa und Paul von Gültlingen † 1520 und 1522 70

Gaildorf:

Margarethe von der Leiter, Mitte 16. Jahrh. 74
Schenk Wilhelm von Limpurg † 1552 und Familie 91
„ Christoph von Limpurg † 1574 und Familie 91
„ Heinrich von Limpurg † 1585 und Gattin. 89
„ Albrecht von Limpurg † 1619 und Gattin 95

Gmünd

(Franziskaner Kirche):

Jörg Beck von Niederbeuren † 1534 70

Seite

Gnadenthal (O. A. Öhringen):
Äbtissin Helena von Hohenlohe † 1543 72

Groß-Komburg (O. A. Hall)

(Schenkenkapelle):
Adelheid von Hohenstein † 1347 19
Schenk Albrecht von Limpurg † 1374 15
„ Konrad II von Limpurg † 1376 15
Abt Ernfried I. von Vellberg † 1421 17
Schenk Friedrich von Limpurg † 1414 und Gattin † 1445 19
„ Albert von Limpurg † 1449 48
„ Georg I. von Limpurg † 1475 30
Abt Seyfried von Holtz † 1504 39
Schenk Erasmus von Limpurg † 1554 und Familie 76

(Josephskapelle):
Schenk Friedrich V. von Limpurg † 1475 22
Susanna von Tierstein † 1468 (?) 22

(Stiftskirche):
Brigitta von Vellberg, Denkmal von 1592 86
Propst Erasmus Neustetter † 1570 88

Hall

(St. Michael):
Caspar Eberhart † 1516 52
Frau v. Egen (?) um 1520 66
Caspar Feierabet † 1565 87
Joseph Vogelmann † 1568 87
Joh. Hamberger † 1615 und Gattin 96
Prediger Stadtmann † 1676 103
„ Weidner † 1669 103
„ Wibel † 1710 103
L. Samwaldt † 1778 104

(St. Katharina):
Katharina Eisenmann † 1572 89

Hohenstadt (O. A. Aalen):
Johann von Adelmann † 1515 51

Jagstheim (O. A. Crailsheim):
Adam von Ellrichhausen † 1556 84

Kocherstetten (O. A. Künzelsau):
Regine von Scheppach † 1503 51
Auguste von Lossenburg (?) † 1523 68
Eberhart von Layen † 1572 85
Eberhart von Stetten † 1583 und Gattin 91

Künzelsau: Seite

Simon von Stetten † 1470 35
(?) Anna Adelmennin † 1507 54
Sigmund (?) von Kocherstetten † 1509 54

Langenburg (O. A. Gerabronn):

Graf Philipp Ernst von Hohenlohe und Gattin, um 1630 101

Laudenbach (O. A. Mergentheim):

Katharina von Finsterloh † 1408 17
Graf Melchior von Hatzfeld † 1658 102

Mergentheim

(Schloßkirche):

Graf Georg zu Henneberg † 1508 51
Wolfgang Schutzbar † 1566 85
Georg Hund von Weukheim † 1572 86

(Dominikanerkirche):

Walter von Cronberg † 1543 53,76

(Stadtkirche):

Joh. Franciscus Christ † 1695 103
Caspar Venator 103

Niederstetten (O. A. Gerabronn):

Christoff von Rosenberg † 1499 71
Ludwig „ „ † 1542 71
Wolf „ „ † 1543 71
Zeisolf „ „ † 1538 und Gattin Ursula 70
Zasolf „ „ † 1576 „ „ Anna † 1580 86

Neuenstein (O. A. Öhringen):

Graf Philipp von Hohenlohe † 1698 102

Oberböbingen (O. A. Gmünd):

Hans Wolf von Welwarth † 1558 97

Oberroth (O. A. Gaildorf):

Heinrich Senft von Sulburg † 1550 87

Obersontheim (O. A. Gaildorf):

Schenk Friedrich von Limpurg † 1599 und 2 Gattinnen 92
„ Vollrath „ „ † 1727 und Familie 96

Öhringen:

Ludwig Casimir von Hohenlohe † 1568 und Familie 93
Eberhart von Hohenlohe † 1570 und Familie 93
Georg Friedrich von Hohenlohe † 1600 und Familie 95
Philipp von Hohenlohe † 1606 und Gattin 101
Tumba eines Ritters Ende 16. Jahrh. 101

Seite

Rieden (O. A. Hall):
Christoph Senft von Sulburg † 1577 87

Schöntal a. d. Jagst (O. A. Künzelsau):
Albert von Hohenlohe † 1338 14
Beringer von Berlichingen † 1377 15
Gottfried „ „ † 1392 . . . . . 15, 17
Conrad „ „ † 1398 . . . . . 15, 17
2 Ritter „ „ † ca. 1410 15
Götz „ „ † 1449 37
Hans „ „ † 1480 37
Bernhard „ „ † 1483 . . . . . 49, 73
Friedrich „ „ † 1483 37
Conrad „ „ † 1494 37
Kilian „ „ † 1498 37
Philipp „ „ d. J. † 1534 69
Hans Philipp von Berlichingen † 1541 71
Hans von Berlichingen † 1553 85
Götz „ „ (mit der eisernen Hand) † 1562 85
Hans Wolf von Berlichingen † 1548 97
Hans Jakob „ „ † 1567 97
Konrad von Weinsberg † 1446 und Gattin Anna v. Hohenlohe † 1437 39
Philipp „ „ † 1506 „ „ Anna † 1509 54

Stöckenburg (O. A. Hall):
Anna von Weyler † 1502 49
Margarethe von Vellberg † 1496 50
Brigitta von Vellberg † 1521 67
Frau von Hirschhorn † 1539 72
Amalie Philippson † 1549 74
Margarethe von Vellberg † 1529 84
Hieronymus „ „ † 1545 78
Wolf „ „ † 1553 und Gattin 79
Jörg „ „ † 1551 „ „ Katharina † 1560 . . . 87
Jörg von Bemelberg † 1556 und Gattin . . . . . 79 flg.
Conrad von Wolmershausen † 1558 84
Bartolomäus von Vellberg † 1561 und Gattin . . . . . 79 flg.
Conrad von Vellberg † 1592 und Gattin 92
Bonifacius Bronnhöfer † 1571 und Gattin 87

Straßdorf (O. A. Gmünd):
Ulrich von Rechberg † 1572 und Gattin † 1596 92

Waldenburg (O. A. Künzelsau):
Wolf Friedrich von Hohenlohe † 1658 96

Waldmannshofen (O. A. Mergentheim):
Truchsessin von Rosenberg † 1412 17

Weikersheim (O. A. Mergentheim):
Wilhelm von Rechberg † 1413 38

Neckarkreis. Seite

Heilbronn

(Städt. Museum):

Bärlin von Heilbronn † 1457 20
Ritter von Vlißhaim † 1521 68

Neuenstadt (O. A. Neckarsulm):

Gräfin von Leiningen † 1413 16

Oberstenfeld (O. A. Marbach):

Wolf v. Weiler, Denkmal 1575 92

Oppenweiler (O. A. Backnang):

Burkart Sturmfeder † 1365 15
Eberhart „ † 1525 69
Burkart „ † 1534 97
Friedrich „ † 1555 und Gattin † 1558 98
Friedrich „ † 1597 100
Burkart „ † 1599 und Gatttin 99

Sindelfingen (B. A. Böblingen):

Graf Eberhart und Pfalzgräfin Mechtild, Denkmal 1477 60

Stuttgart

(Stiftskirche):

Graf Ulrich mit dem Daumen und Agnes von Liegnitz, nach 1300 . 11
O. L. Vergenhans † 1512 46
11 Württembergische Grafen 99

(Spitalkirche):

Georg von Sachsenheim † 1489 20
Dietrich von Weyler † 1507 54

Talheim (O. A. Heilbronn):

Christoph von Talheim † 1572 und Gattin 1585 92

Untergriesheim (O. A. Neckarsulm):

Burkart von Witstat † 1442 . . . . . 15, 16

Widdern (O. A. Neckarsulm):

Reinhart v. Kirchheim † 1420 . . . . . 15, 16

Schwarzwaldkreis.

Tübingen:

Gräfin Mechtild † 1480, Denkmal um 1550 29

Donaukreis. Seite

Oberstadion (O. A. Ehingen):

Hans von Stadion † 1458, Grabstein 1489 44

Baden.

Wölchingen (Amt Tauberbischofsheim):

Rosenberg, um 1500 . . . . . 54, 62

Unterschüpf (Amt Tauberbischofsheim):

Eberhart von Rosenberg † 1519 und Gattin † 1568 86
Albrecht „ „ † 1572 „ „ 86

Hessen.

Wimpfen a. Berg

(Dominikanerkirche):

Eberhart v. Weinsberg 16
Anna von Ehrnberg † 1472 67
Hans Kober, um 1500 (Stadtkirche) 83

Franken.

Ansbach

(Gumbertuskirche):

Conrad von Ehenheim † 1490 37
Karl von Eberstein † 1497 37
Hans von Stettner † 1500 62

Heilsbronn:

Georg Sack † 1483 82
Ebold von Lichtenstein † 1504 68

Rothenburg o. d. Tauber

(Franciskanerkirche):

Dittrich von Berlichingen † 1493 38

Würzburg

(Marienkapelle):

Konrad v. Schaumburg † 1499 33
Ritter vor Kruzifix, 2. Hälfte 16. Jahrh. 83

(Dom):

Lorenz von Bibra, von 1519 53

(Neumünsterkirche):

Joh. Trithemius † 1516 57

Grabsteine an anderen Orten.

Cues a. d. Mosel: Seite
Klara Krifts, Ende 15. Jahrh. 32

Innsbruck:
Grabmal Kaiser Maximilians 101

Mainz:
Matthäus von Bucheck † 1328 82
Conrad von Daun † 1434 18
Familie v. d. Gablentz 1592 94

Naumburg:
Domherr von Schleinitz, um 1530 73

Oppenheim:
Katharina von Bach † 1525 65

Regensburg
(Dom):
Margarethe Tucher † 1521 72

Wien
(St. Stephan):
Friedrich III † 1493 31

(Museum Ferdinandeum):
Großmeister des Deutsch-Ordens, Grabsteine vom Schloß Hornegg 52

NAMENS-REGISTER.

Seite

Adelmann: Johann von A. † 1515 (Hohenstadt) 51
Ahelvingen: Ulricus de A. † 1339 (Ellwangen) 15
Apsberg: Helena von A. † 1512 (Crailsheim) 62
Apollonia von A. † 1520 „ 63
Bächlingen: Ruzzo v. B. † 1320 (Bächlingen) 14
Babenburger: Bischof Leupold von Bamberg † 1362 (Anhausen) . . 38
Engelhardt † 1410 „ 38
Wilhelm d. Ält. † 1412 „ 38
Wilhelm d. Jg. † 1416 „ 38
Jörg † 1472 „ 38
Bärlin: Bürgermeister B. von Heilbronn † 1457 (Heilbronn. Museum) . 20
Beck: Jörg Beck von Niederbeuren † 1534 (Gmünd) 70
Bemelberg: Jörg von B. † 1556 und Gattin (Stöckenburg) . . . 79 flg.
Berlichingen: Beringer von B. † 1377 (Schöntal) 15
Gottfried von B. † 1392 „ 15, 17
Conrad von B. † 1398 „ 15, 17
2 Unbenannte von B. † ca. 1410 (Schöntal) 15
Götz von B. † 1449 (Schöntal) 37
Hans von B. † 1480 „ 37
Abt Bernhard von B. † 1483 (Schöntal) 49, 73
Friedrich von B. † 1483 (Schöntal) 37
Dittrich von B. † 1493 (Rotenburg o. d. Tauber) . . 38
Conrad von B. † 1494 (Schöntal) 37
Kilian von B. † 1498 „ 37
Philipp von B. † 1534 „ 69
Hans Philipp von B. † 1541 (Schöntal) 71
Hans Wolf von B. † 1548 „ 97
Hans von B. † 1553 (Schöntal) 85
Götz (mit der eisernen Hand) von B. † 1562 (Schöntal) 85
Hans Jakob von B. † 1567 (Schöntal) 97
Bibra: Bischof Lorenz von B., 1519 (Würzburg, Dom) 53
Braunschweig: Ursula von B. † 1601 (Crailsheim) 93
Bronnhöfer: Bonifacius † 1571 und Gattin (Stöckenburg) 87
Christ: Joh. Franciscus † 1695 (Mergentheim) 103
Cronberg: Walther von C. † 1543 (Mergentheim) 53, 76

Seite

Eberhart: Caspar † 1516 (Hall) 52
Eberstein: Karl von E. † 1497 (Ansbach) 37
Egen: Frau von E. (?) um 1520 (Hall) 66
Ehenheim: Konrad von E. † 1490 (Ansbach) 37
Ehrnberg: Anna von E. † 1472 (Wimpfen a. B.) 67
Eisenmann: Katharina † 1572 (Hall) 89
Ellrichhausen: Adam von E. † 1556 (Jagstheim) 84
Feierabet: Caspar † 1565 (Hall) 87
Finsterloh: Katharina von F. † 1408 (Laudenbach) 17
Gültlingen: Rosa und Paul von G. † 1520 und 1522 (Ellwangen) . . 70
Gutenberg: Joachim von G. † 1532 (Crailsheim) 63
Hamberger: Johannes H. † 1615 und Gattin (Hall) 96
Hatzfeld: Melchior von H. † 1658 (Laudenbach) 102
Henneberg: Georg zu H. † 1508 (Mergentheim) 51
Hirschhorn: Frau von H. † 1539 (Stöckenburg) 72
Hohenlohe: Albert von H. † 1338 (Schöntal) 14
Helena von H. † 1543 (Gnadental) 72
Ludwig Casimir von H. † 1568 und Familie (Öhringen) . 93
Eberhart von H. † 1570 und Familie (Öhringen) 93
Georg Friedrich von H. † 1600 und Familie (Öhringen) . 95
Philipp von H. † 1606 und Gattin (Öhringen) 101
Philipp Ernst von H. 1630 und Gattin (Langenburg) . . 101
Wolf Friedrich von H. † 1658 und Gattin (Waldenburg) 96
Philipp von H. † 1698 (Neuenstein) 102
Hohenstein: Adelheid von H. † 1347 (Groß-Komburg) 19
Holtz: Seyfried von H. † 1504 (Groß-Komburg) 39
Kirchheim: Reinhart von K. † 1420 (Widdern a. d. Jagst) 15, 16
Layen: Eberhart von L. † 1572 (Kocherstetten) 85
Leiningen: Gräfin von L. † 1413 (Neuenstadt a. L.) 16
Leiter: Margarethe von der L. um 1540 (Gaildorf) 74
Lichtenstein: Ebold von L. † 1504 (Heilsbronn) 68
Limpurger Schenken:
Schenk Albrecht von L. † 1374 (Groß-Komburg bei Hall) 15
„ Konrad von L. † 1376 „ „ „ „ 15
„ Friedrich † 1414 und Gattin Elisabeth von Hohenlohe † 1445 (Groß-Komburg bei Hall) 19
„ Albert † 1449 (Groß-Komburg bei Hall) 49
„ Friedrich V. † 1474 und Gattin Susanna von Tierstein (Groß-Komburg bei Hall) 22
„ Georg I † 1475 (Groß-Komburg bei Hall) 30
„ Erasmus † 1554 und Familie (Groß-Komburg bei Hall) . . 76
„ Wilhelm † 1552 und Familie (Gaildorf) 91
„ Christoph † 1574 und Familie „ 91
„ Heinrich † 1585 und Gattin „ 89
„ Albrecht † 1619 und Gattin „ 95
„ Friedrich † 1599 und 2 Frauen (Obersontheim) 92
„ Vollrath † 1727 und Familie „ 96
(?) Lossenburg: Auguste von L. † 1523 (Kocherstetten) 68
Neustetter: Erasmus † 1570 (Groß-Komburg) 88

Seite

Philippson: Amalie † 1549 (Stöckenburg) 74
Rechberg: Wilhelm von R. † 1413 (Weikersheim) 38
Ulrich von R. † 1572 und Gattin (Straßdorf) 92
Rosenberg: Truchsessin von R. † 1412 (Waldmannshofen) 17
Ehepaar von R. um 1500 (Wölchingen) 54, 62
Zeisolf v. R. und Gattin † 1538 (Niederstetten) 70
Christoph von R. † 1499 (Niederstetten) 71
Ludwig von R. † 1542 „ 71
Wolf von R. † 1543 „ 71
Eberhart von R. † 1519 und Gattin † 1568 (Unterschüpf) 86
Albrecht von R. † 1572 und Gattin (Unterschüpf) 86
Zasolf von R. † 1576 und Gattin (Niederstetten) 86
Sachsenheim: Georg von S. † 1489 (Stuttgart, Spitalkirche) 20
Sack: Georg † 1483 (Heilsbronn) 82
Samwald: L. S. † 1778 (Hall, St. Michael) 104
Schaumburg: Konrad von Sch. † 1499 (Würzburg, Marienkapelle) . . 33
Scheppach: Regine v. Sch. † 1503 (Kocherstetten) 51
Schrotzberg: Wendel von Sch. † 1513 und Gattin (Crailsheim) . . . 60
Schutzbar: Wolfgang † 1566 (Mergentheim) 85
Schwabsberg: Georg von Sch. † 1505 (Ellwangen) 60
Stadion: Hans von St. 1489 (Oberstadion) 44
Stadtmann: Prediger † 1676 (Hall, St. Michael) 103
Steinhäuser: Heinrich St. von Neydenfels † 1608 und Gattin (Crailsheim) 92
Stetten: Simon von St. † 1470 (Künzelsau) 35
Eberhart von St. † 1583 und Gattin (Kocherstetten) 91
Stettner: Hans von St. † 1500 (Ansbach) 62
Sturmfeder: Burkart St. † 1365 (Oppenweiler) 15
Eberhart St. † 1525 „ 69
Burkart St. † 1534 „ 97
Friedrich St. † 1555 und Gattin † 1558 (Oppenweiler) . 98
Friedrich St. † 1597 100
Burkart St. † 1599 und Gattin 99
Sulburg: Heinrich Senft von S. † 1550 (Oberroth) 87
Christoph Senft von S. † 1577 (Rieden) 87
Talheim: Christoph von T. † 1572 und Gattin † 1585 (Talheim) . . . 92
Tierstein: Susanna von T. † 1468 (?) (Groß-Komburg) 22
Trithemius: Abt Joh. T. † 1516 (Würzburg, Neumünsterkirche) . . . 57
Vellberg: Ernfried I. † 1421 (Groß-Komburg) 17
Margarethe von V. † 1496 (Stöckenburg) 50
Brigitta von V. † 1521 „ 67
Margarethe von V. † 1529 „ 84
Hieronymus von V. † 1545 „ 78
Wolf von V. † 1553 und Gattin (Stöckenburg) 79
Jörg von V. † 1551 und Gattin Katharina † 1560 (Stöckenburg) 87
Bartolomäus von V. † 1561 und Gattin (Stöckenburg) . 79 flg.
Conrad von V. † 1592 und Gattin (Stöckenburg) 92
Brigitta von V., 1592 (Groß-Komburg) 86

Seite

Venator: Caspar (Mergentheim) 103
Vergenhans: O. L. Vergenhans † 1512 (Stuttgart, Stiftskirche) . . . 46
Vlißhaim: Ritter von V. † 1521 (Heilbronn, Museum) 68
Vogelmann: Joseph † 1568 (Hall) 87
Weidner: Prediger † 1669 (Hall) 103
Weiler: Wolf v. W. † 1575 (Oberstenfeld) 92
Weinsberg: Eberhart von W. (Wimpfen a. Berg) 16
Konrad von W. † 1446 und Gattin Anna † 1437 (Schöntal) 39
Philipp von W. † 1506 und Gattin Anna † 1509 „ 54
Welwarth: Hans Wolf † 1558 (Oberböbingen) 97
Weukheim: Georg Hund von W. † 1572 (Mergentheim) 86
Weyler: Anna von W. † 1502 (Stöckenburg) 49
Dietrich von W. † 1507 (Stuttgart, Spitalkirche) 54
Wibel: Prediger † 1710 (Hall) 103
Witstat: Burkart von W. † 1442 (Untergriesheim) 15, 16
Wolfstein: Dorothea von W. † 1538 (Crailsheim) 76
Wolmershausen: Conrad von W. † 1558 (Stöckenburg) 84
Philipp von W. † 1581 und Gattin † 1593 (Crailsheim) 91
Württembergische Grafen:
Ulrich mit dem Daumen und Agnes von Liegnitz, nach 1300 (Stuttgart, Stiftskirche) 11
Mechtild und Eberhart im Bart, 1477 (Sindelfingen) 60
Mechtild, Gattin Ludwigs von W. † 1480, Denkmal um 1550 (Tübingen) 29
11 Württembergische Grafen im Chor der Stiftskirche zu Stuttgart 99

ALLGEMEINE LITERATURANGABE.

1. Das Königreich Württemberg:

   Beschreibung nach Kreisen, Oberämtern usw.
   3. Band Jagstkreis (für ganz Württembergisch-Franken).

2. Kunst- und Altertumsdenkmäler im Königreich Württemberg. Jagstkreis. 1. Teil erschienen (für die südlichen Oberämter in Württembergisch-Franken).

3. Keppler: Württembergs kirchliche Kunstaltertümer 1888.

4. Zeitschrift für Württembergisch-Franken, Jahrgang 1847—1907, darunter besonders:

5. 1897: Gradmann: Altfränkische Kunst.

6. Klemm: Baumeister und Bildhauer in Württemberg (in den Württemberg. Vierteljahresheften für Landesgeschichte, 1882).

7. Schütte: Der Schwäbische Schnitzaltar.

Photographische Aufnahmen der Grabsteine in Württembergisch-Franken von mir selbst (mit Ausnahme der Denkmäler auf Groß-Komburg bei Hall).

Abt Engelbert II von Schlehdorf (1402—1423)
Grab-Denkmal (aus Alt-Scharnitz)

Friedrich V. Schenk von Limpurg † 1473
Groß-Komburg (bei Hall) Josephskapelle.

(Nach Aufnahme von W. Kratt in Karlsruhe)

Susanna v. Tierstein, Gemahlin Friedrich V. v. L.
Groß-Komburg (bei Hall) Josephskapelle.

(Nach Aufnahme von W. Kratt in Karlsruhe.)

Georg I. Schenk v. Limpurg † 1475
Groß-Komburg (bei Hall) Schenkenkapelle.

(Nach Aufnahme von W. Kratt in Karlsruhe.)

Abt (und Propst) Seyfried von Holtz † 1504
Groß-Komburg (bei Hall) Schenkenkapelle.

(Nach Aufnahme von W. Kratt in

Philipp v. Weinsberg † 1506
Schönthal (Kirche).

Anna v. Weinsberg † 1509
Schöntal (Kirche).

Helena v. Hohenlohe, Äbtissin † 1543,
Cisterzienserkloster Gnadental.

Jörg v. Bemelburg und Gattin
† 1553 † 1556
Stöckenburg bei Hall.

Chatharina Eisenmann † 1572
Hall, Catharinenkirche.

Schenk Heinrich I. † 1585 und Gattin
Gaildorf.